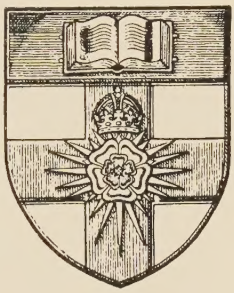
PR LB — Belfagor



UNIVERSITY OF LONDON
LIBRARY

SHL
WITHDRAWN

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/belfagor_1961_16

# BELFAGOR

*RASSEGNA DI VARIA UMANITÀ*

diretta da

LUIGI RUSSO

VOLUME XVI

CASA EDITRICE G. D'ANNA – MESSINA - FIRENZE
1961

BIBL. LONDIN. UNIV.

# INDICE DEL VOLUME XVI

## Indice dei primi cinque fascicoli


WALTER BINNI, *Per Luigi Russo* . . . . . *Pag.* 533


### SAGGI E STUDI


RAFFAELE COLAPIETRA, *La storiografia napoletana del secondo Cinquecento* (II) . . *Pag.* 416
WALTER JENS, *Letteratura moderna e realtà moderna* . . . . . 298
AURELIO LEPRE, *Federico il Grande e l'Algarotti* . . . . . 284
ARTURO MASSOLO, *La storia della filosofia e il suo significato* . . . . . 154
MARK MUSA, *I « Sei personaggi »* . . . . . 44
MARIO PETRINI, *Giovanni Pascoli, il « Convito » e il « Marzocco »* . . . . . 432
ROBERTO RIDOLFI, *Montanelli e Ridolfi* . . . . . 39
CARLO FERDINANDO RUSSO, *Per una storia delle « Rane » di Aristofane* . . . . . 1
LUIGI RUSSO, *Matteo Bandello novellatore « cortegiano »* . . . . . 24
ID., *La nascita del fascismo* (*Testimonianza di un vecchio combattente*) . . . . . 137
ID., *Novellistica e dialoghistica nella Firenze del '500* (I), (II) . . . . . 261, 535
ID., *La poetica di Platone e il Rinascimento* . . . . . 401
PAOLO RUSSO, *La polemica sulla « Princesse de Clèves »* (I) . . . . . 555
FRANCO SALVO, *Aspetti e problemi della cultura nella società cinese* . . . . . 163


### RITRATTI CRITICI DI CONTEMPORANEI


EMERICO GIACHERY, *Leo Spitzer* . . . . . *Pag.* 441
SILVIO GUARNIERI, *Egidio Meneghetti* . . . . . 315
IVOS MARGONI, *Saint-John Perse* . . . . . 64
FAUSTO NICOLINI, *Fausto Nicolini* (*Ricordi autobiografici*) . . . . . 603
ANTONIO VISCARDI, *Vincenzo Crescini* . . . . . 175


### MISCELLANEA, VARIETÀ E LETTERATURA ODIERNA


SERGIO ANTONIELLI, *Commemorazione carducciana* . . . . . *Pag.* 622
ELENA CESA BOCCI, *La commedia popolareggiante veneta del '500: G. A. Giancarli* . . 90
NEMI D'AGOSTINO, *« Ulisse » o la ricerca della condizione umana* . . . . . 96
PIERO DE TOMMASO, *Il lento cammino di Moravia* . . . . . 210
ID., *I tre narratori dello « Strega »* . . . . . 632
FRANCO FIDO, *Itinerari e prospettive della critica goldoniana* . . . . . 195
S. C. LANDUCCI, *Vico e il previchismo nella nuova interpretazione di N. Badaloni* . . 347
CARLO ALBERTO MADRIGNANI, *L' « anima in barocco »* . . . . . 624
IVOS MARGONI, *Blaise Cendrars* . . . . . 217
ID., *Il caso Mauriac* (I), (II) . . . . . 333, 479
AURELIO NAVARRIA, *Nino Savarese* . . . . . 473
LUIGI RUSSO, *Il moralismo di donna Prassede* . . . . . 85
ID., *I luoghi del « Gattopardo »* . . . . . 90
ID., *Un'epigrafe per Giuseppe Bandi* . . . . . 361
PASQUALE VANNUCCI, *Di un nemico del Foscolo: Urbano Lampredi* . . . . . 465

## NOTERELLE E SCHERMAGLIE


Olivia Zara Algardi, *Arte e censura* . . . . . *Pag.* 107
Belfagor, *L'oro di « Belfagor »* . . . . . 442
B. Fo., *La verità sul caso Ambrogini* . . . . . 508
Juliana Hill Cotton, *Echi polizianeschi anche a Londra* . . . . . 310
Sergio Carlo Landucci, *Metodologismo e agnosticismo* . . . . . 637
Aurelio Lepre, *Giovanni Amendola e la democrazia italiana* . . . . . 228
Augusto Monti, *I figli di Piero (Nel XXXV anniversario della morte di Piero Gobetti)* . 224
Giorgio Moscon, *Censura cinematografica e buon costume* . . . . . 374
Id., *La XXII Mostra cinematografica di Venezia* . . . . . 641
*Per la aconfessionalità della scuola* . . . . . 511
Giorgio Piccitto, *Clemente Merlo: Ricordi di uno scolaro* . . . . . 104
Giuseppe Raniolo, *Francesco Tropeano* . . . . . 364
Salvatore Francesco Romano, *Vann' Antò di Giacomo* . . . . . 367
Luigi Russo, *La laurea « ad honorem » al marchese Roberto Ridolfi* . . . . . 102
Id., *Ricordo di Francesco Flamini* . . . . . 219
Id., *Walter Maturi* . . . . . 362
Id., *Referendum sulla « Dolce vita », su « Rocco e i suoi fratelli » e su « L'avventura »* . 370
Id., *Le scoperte filologiche e il Leopardi* . . . . . 372
Id., *Le scoperte dell'isola di S. Giorgio* . . . . . 373
Id., *La diceria polizianesca del prof. Branca* . . . . . 503
Id., *Un'opera inedita e autografa del Poliziano* . . . . . 503
Id., *« Ah Corydon, Corydon, quae te dementia cepit? »* . . . . . 506
Id., *L'affettuosa invidia di Maria Bellonci* . . . . . 509
Id., *Incontro con Valgimigli* . . . . . 636
Gaetano Trombatore, *Il giudizio del De Sanctis sul Guicciardini* . . . . . 111
*Una poesia di Lumumba* . . . . . 230


## RECENSIONI


J. Arce, *España en Cerdeña: Aportación cultural y testimonios de su influjo* (M. Pinna). *Pag.* 651
S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, vol. I, *A-Balb-* (Luigi Russo) . 382
Luigi Foscolo Benedetto, *Ancora qualche rilievo circa la scoperta dello Z toledano* (Luigi De Vendittis) . . . . . 522
Walter Binni, *Carducci e altri saggi* (A. Leone De Castris) . . . . . 238
Cesare Bozzetti, *La formazione del Nievo* (Ferruccio Monterosso) . . . . . 245
Giorgio Candeloro, *Storia dell'Italia moderna, III: 1846-1849* (Aurelio Lepre) . . 655
Franco Catalano, *Dalla crisi del primo Dopoguerra alla fondazione della Repubblica* (Luigi Ambrosoli) . . . . . 391
*La civiltà veneziana del Settecento* (Franco Fido) . . . . . 653
Luigi De Nardis, *Il sorriso di Reims* (Arnaldo Pizzorusso) . . . . . 393
G. Gozzano, *Le poesie*; E. Montale, *Farfalla di Dinard* (Sergio Antonielli) . . . 512
Th. Hobbes: *A dialogue between a philosopher and a student of the Common Laws of England*; G. W. Leibniz, *Specimen questionum philosophicarum ex iure collectarum, De casibus perplexis, Doctrina conditionum* (Franz Brunetti) . . . . . 252
Vittorio Lanternari, *Movimenti religiosi di libertà e di salvezza dei popoli oppressi* (Gabriele Pepe) . . . . . 127
Cesare Luporini, *Spazio e materia in Kant* (Sergio C. Landucci) . . . . . 247
Corrado Maltese, *Storia dell'arte italiana (1785-1943)* (Paola della Pergola) . . . . 514
Bruno Migliorini, *Storia della lingua italiana* (Luigi Heilmann) . . . . . 384
Ferdinando Milone, *Sicilia. La natura e l'uomo* (Giovanni Cottone) . . . . . 234
Rodolfo Morandi, *La democrazia del socialismo (1923-1937)* (Luigi Ambrosoli) . . . 659
Lucio Piccolo, *Gioco a nascondere, Canti barocchi* (Sergio Antonielli) . . . . . 114
*Poeti del Duecento*, a cura di Gianfranco Contini (Luigi De Vendittis) . . . . . 387
*Poeti del Novecento italiani e stranieri*, a cura di Elena Croce (Sergio Antonielli) . . 232
*Le riviste di Piero Gobetti*, a cura di L. Basso e L. Anderlini; *Antologia del Caffè. Giornale dell'Antifascismo 1924-25* (Luigi Ambrosoli) . . . . . 516
Carlo Salinari, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*; Id., *La questione del realismo* (Piero De Tommaso) . . . . . 121
Natalino Sapegno, *Saggi di storia letteraria* (Giacinto Margiotta) . . . . . 116
Torquato Tasso, « *Gerusalemme Liberata* », « *Aminta* », *Rime scelte e versi dalla « Gerusalemme conquistata », dal « Rinaldo » e dal « Mondo creato »* a cura di L. De Vendittis; Id., *La Gerusalemme liberata* a cura di L. Caretti; Id., *Gerusalemme liberata*, con Introduzione di B. T. Sozzi e a cura di A. N. Carini (Mario Petrini) 645
Carlo Augusto Viano, *John Locke. Dal razionalismo all'illuminismo* (Franz Brunetti) 519

LIBRI RICEVUTI . . . . . 130, 256, 396, 526, 661

Indice del fascicolo sesto: **SCRITTI SU LUIGI RUSSO**

## SAGGI E RASSEGNE


SERGIO ANTONIELLI, *Luigi Russo e la letteratura contemporanea* . . . . . *Pag.* 818
MARIO BARATTO, *Il tramonto del letterato* . . . . . 823
WALTER BINNI, *La critica di Luigi Russo* . . . . . 698
DELIO CANTIMORI, *Il « Machiavelli »* . . . . . 749
LANFRANCO CARETTI, *Russo e Manzoni* . . . . . 784
FRANCESCO FLORA, *L'uomo Luigi Russo* . . . . . 665
EUGENIO GARIN, *Luigi Russo nella cultura italiana dalla prima alla seconda guerra mondiale* 676
SERGIO CARLO LANDUCCI, *Attorno alle interpretazioni desanctisiane di Luigi Russo* . . 794
GIULIO MARZOT, *L'interprete del Foscolo e del Leopardi* . . . . . 774
MARIO PETRINI, *Carducci senza retorica* . . . . . 805
ERNESTO RAGIONIERI, *Il direttore di « Belfagor »* . . . . . 843
RAFFAELLO RAMAT, *Gli scritti alfieriani* . . . . . 769
VINCENZO ROMANO, *Gli studi attorno al Boccaccio* . . . . . 739
CARLO SALINARI, *Nota sul « Verga »* . . . . . 813
NATALINO SAPEGNO, *Gli studi sul Due e Trecento* . . . . . 735
RICCARDO SCRIVANO, *Il commento e i saggi tasseschi* . . . . . 757
CLAUDIO VARESE, *Il « Metastasio »* . . . . . 763


## IMMAGINI E RICORDI


CESCO BASEGGIO, *Un grande amico* . . . . . *Pag.* 911
GIUSEPPE BERTI, *Un umanista* . . . . . 907
DINA BERTONI JOVINE, *Francesco Jovine e Luigi Russo.* . . . . . 888
LUCIANO BIANCIARDI, *Il Gran Priore* . . . . . 891
EMILIO BIGI, *Ricordi dell'insegnamento pisano* . . . . . 884
NORBERTO BOBBIO, *Uno storicista militante* . . . . . 877
FRANZ BRUNETTI, *Un liberale di sinistra* . . . . . 899
FRANCO CALAMANDREI, *Tra due generazioni* . . . . . 899
ALDO CAPITINI, *Un animatore della cultura di opposizione* . . . . . 879
ANTONINO CASSARÀ, *Al liceo di Caltanissetta* . . . . . 855
DANTE DELLA TERZA, *Il Direttore della Scuola Normale* . . . . . 893
PIERO DE TOMMASO, *Politicità trascendentale e « partiticità » dell'arte* . . . . . 904
GINO DORIA, *« La repubblica vomerese »* . . . . . 861
MARIO FUBINI, *Incontri con Luigi Russo* . . . . . 867
CARLO EMILIO GADDA, *Immagine di Luigi Russo* . . . . . 887
FEDERICO GENTILE, *L'amicizia con Russo* . . . . . 863
ARTURO CARLO JEMOLO, *Dopo la guerra* . . . . . 909
ANTONIO LA PENNA, *Metodo e anticonformismo* . . . . . 896
FRANCO LATERZA, *Autore ed editore* . . . . . 865
EMILIO LUSSU, *Conversazioni sul fascismo* . . . . . 903
AUGUSTO MONTI, *Primo e ultimo incontro* . . . . . 880
MARINO MORETTI, *Da Napoli a Pietrasanta* . . . . . 859
ALESSANDRO PARRONCHI, *Tre giorni del '43* . . . . . 885
SILVIO PELLEGRINI, *Il professor Russo* . . . . . 882
RAFFAELLO RAMAT, *Firenze 1932-1937* . . . . . 871
PAUL RENUCCI, *Luigi Russo in Francia* . . . . . 912
RICCARDO RICCIARDI, *Ricordi dell'editore di Napoli* . . . . . 857
ROBERTO RIDOLFI, *Lettera a Luigi Russo* . . . . . 914
LUIGI RUSSO, *Avvisi ai normalisti* . . . . . 894
FERNANDO SCHIAVETTI, *Vocazioni giovanili* . . . . . 856
GIULIO TREVISANI, *Al Premio Cattolica* . . . . . 910
MANARA VALGIMIGLI, *Il belfagoriano Russo* . . . . . 864



PROPRIETÀ LETTERARIA

# SAGGI E STUDI

## PER UNA STORIA DELLE « RANE » DI ARISTOFANE

Le note che seguono e le pagine che a esse seguono, costituiscono il secondo capitolo di un *Commentario per una storia delle « Rane » di Aristofane* che apparirà nella prossima primavera presso l'Antenore di Padova, in sei capitoli.

Il primo capitolo del *Commentario* considera i trimetri 786-795 del ' prologo secondo ' della commedia che ragguagliano su Sofocle e sulla sua condotta nei confronti della vertenza sorta fra Eschilo e Euripide nell'Ade per il trono tragico infernale. Sofocle, anche secondo la testimonianza del *Marmo di Paro*, « morì sotto Callia », arconte dall'estate 406 all'estate giugno-luglio 405; le *Rane* furono rappresentate sotto lo stesso Callia, alle Lenee, cioè nel gennaio-febbraio 405. Eschilo era morto nel 456, Euripide nell'inverno 407-406. L'analisi dei trimetri 786-795 e di tutto il contesto utile ha dato risultanze implicanti che il ragguaglio su Sofocle non fu redatto con l'agio con il quale fu redatto il ' prologo secondo ' (*Rane* 738-813; un elenco delle risultanze del capitolo I è riferito verso la fine della Postilla). Evidentemente *Sofocle morì quando il ' prologo secondo ' delle « Rane » era ormai definitivamente composto*, in vista della rappresentazione della commedia nel gennaio-febbraio 405. Ma gli spettatori delle *Rane*, anche perché erano al corrente che Sofocle era venuto a mancare più o meno recentemente, non dovettero essere disturbati dall'improvvisato ragguaglio quanto invece lo dovrebbe essere un lettore analitico.

Le note che seguono sono dedicate ai trimetri 69-117 del prologo, nei quali si parla fra l'altro di Sofocle. Intanto un'interpretazione italiana, a partire dal trimetro 38 e poi il testo dei trimetri 66-119. Dioniso (Di.), travestito da Eracle, ha battuto violentemente alla porta del fratello Eracle (Er.). Con Dioniso-Eracle è il servo Santia (Sa.), carico di bagagli:

Er.: chi picchia alla porta? come un centauro ci s'è buttato contro quel tale! (*apre, e si stupisce vedendo un suo sosia*) ma che roba sarebbe questa? Di. (*sottovoce, con sussiego, a Santia*): servo... Sa.: cosa? Di.: non hai notato? Sa.: notato cosa? [40] Di.: la gran paura che gli ho messa. Sa.: sì, che tu sia pazzo. Er. (*che intanto ha capito*): no e poi no, non mi riesce a star serio: le labbra me le mordo, ma rido lo stesso. Di.: grand'uomo avvicinati: ho bisogno un po' di te. Ed.: ma mica son capace di mandar via la risarella [45] alla vista di una pelle di leone messa sopra a una crocota. Ma che idea? perché coturni e clava vanno a braccetto? per dove mai ti eri messo in viaggio? Di.:

m'ero imbarcato con Clistene. Er.: e hai fatto la guerra? Di.: sì, e anche abbiamo affondato delle navi nemiche, un dodici o tredici. Er.: voi due? Di.: certo. Sa. (*a parte*): e a quel punto io mi svegliai. Di.: e mentre appunto sulla nave mi recitavo l'*Andromeda*, d'improvviso mi prende un desiderio, immaginati con che forza. Er.: un desiderio? grande come? Di.: piccolo quanto Molone [personaggio gigantesco]. Er.: per una donna? Di.: macché! Er.: per un ragazzo allora? Di.: nient'affatto. Er.: allora per un uomo? Di.: magari! Er.: ah, te la sei intesa col tuo Clistene? Di.: fratello, non prendermi in giro: sto proprio male, sai. Tale una brama mi strugge. Er.: ma quale, o fratellino? Di.: non riesco a spiegarmi. Ti parlerò, nondimeno, per simboli: t'ha mai preso voglia all'improvviso di un minestrone? Er.: di un minestrone? e come! diecimila volte in vita mia. Di.: « orbene ti ammaestro la chiarezza » o debbo spiegarmi altrimenti? Er.: per il minestrone no: ho capito benissimo. Di.: ebbene, tale una brama mi dilania per Euripide. Er.: come, per un morto? Di.: sì, e anzi nessuno riuscirebbe a persuadermi dal non andare da lui. Er. (*incredulo*): giù nell'Ade...? Di.: ma sì, e se c'è un posto più giù, anche lì. Er.: (*serio*): con qual proposito? Di.: ho bisogno di un poeta bravo: « essi non sono più in vita, e i viventi sono cattivi ». Er.: ma come? Iofonte non è vivo? Di.: sì, appunto, giusto questa sola è la persona buona che ancora resta, seppure...: ché non vedo chiaro nemmeno come stia questo fatto qui. Er.: non intendi allora riportare su Sofocle, che è superiore a Euripide, dal momento che devi portare qualcuno da là? Di.: no, se prima, presolo da solo, non abbia saggiato Iofonte, che cosa scrive senza Sofocle. E d'altra parte un Euripide, che è tipo capace di tutto, anche s'ingegnerebbe di fuggirsene qui con me: l'altro, buon carattere quassù, buon carattere laggiù. Er.: ma Agatone dov'è? Di.: mi ha lasciato, se n'è andato; un buon poeta e desiderato dagli amici. Er.: poveretto, in qual paese? Di.: al banchetto dei beati. Er.: (*burlesco*): ma Senocle [poeta pessimo]? Di.: che crepi! Er.: ma Pitangelo? Sa. (*a parte*): ma di me nessuno parla, di me che ho una spalla tutta rotta. Er. (*a Dioniso che ha sdegnato silenziosamente Pitangelo*): non vi sono allora qui altri giovincelli, che fanno tragedie, più di diecimila, più verbosi di Euripide un chilometro? Di.: grappolini abortiti costoro, lingue lunghe, « accademia di rondini », guastamestieri: e spariscono più alla svelta che si pensi se soltanto ottengono un coro, per una sola volta che hanno scompisciato la Tragedia. Ma un poeta spermatico non lo troveresti più a cercarlo, uno che faccia risuonare una locuzione distinta. Er.: spermatico? Di.: sì, spermatico: uno che dica qualcosa di spericolato come: « etere, domicilio di Zeus » o « piede di tempo » o « un cuore che non vuole giurare sulle vittime sacre, ma una lingua che spergiurò in separata sede ». Er.: e a te piace questa roba? Di.: ne vado più che pazzo anzi! Er.: ma non sono altro che buffonate, e la pensi così anche tu. Di.: « non prender stanza nel mio spirito », ché una stanza ce l'hai! Er.: ma è chiaro che è roba decisamente arcicattiva! Di.: insegnami a mangiare tu. Sa. (*a parte*): ma di me nessuno parla. Di.: ma la ragione per la quale io sono venuto con quest'abbigliamento impersonando te, è perché tu m'insegni, in caso di bisogno, gli ospiti dei quali tu ti servisti quando andasti in cerca di Cerbero; insegnameli dunque, e porti, panetterie, bordelli, fermate, svolte, fontane, strade, città, alloggi, albergatrici con pochissime cimici. Sa. (*a parte*): ma di me nessuno parla. Er. (*sgomento*): o temerario, oserai dunque andarvi anche tu? Di.: non una parola ancora su questo argomento, ma dimmi qual'è la via più veloce perché noi si arrivi giù nell'Ade; e dimmela non calda e neppure troppo fredda. *Il dialogo sull'Ade si conclude al 163.*

ΔΙΟ. τοιουτοσὶ τοίνυν με δαρδάπτει πόθος
Εὐριπίδου. ΗΡΑ. καὶ ταῦτα του τεθνηκότος;
ΔΙΟ. κοὐδείς γέ μ' ἂν πείσειεν ἀνθρώπων τὸ μὴ οὐκ
ἐλθεῖν ἐπ' ἐκεῖνον. ΗΡΑ. πότερον εἰς Ἅιδου κάτω;
ΔΙΟ. καὶ νὴ Δί' εἴ τί γ' ἔστιν ἔτι κατωτέρω.
ΗΡΑ. τί βουλόμενος; ΔΙΟ. δέομαι ποιητοῦ δεξιοῦ.
οἱ μὲν γὰρ οὐκέτ' εἰσίν, οἱ δ' ὄντες κακοί.
ΗΡΑ. τί δ'; οὐκ Ἰοφῶν ζῇ; ΔΙΟ. τοῦτο γάρ τοι καὶ μόνον
ἔτ' ἐστὶ λοιπὸν ἀγαθόν, εἰ καὶ τοῦτ' ἄρα·
οὐ γὰρ σάφ' οἶδ' οὐδ' αὐτὸ τοῦθ' ὅπως ἔχει.
ΗΡΑ. εἶτ' οὐ Σοφοκλέα πρότερον ὄντ' Εὐριπίδου
μέλλεις ἀναγαγεῖν, εἴπερ ἐκεῖθεν δεῖ σ' ἄγειν;
ΔΙΟ. οὔ, πρίν γ' ἂν Ἰοφῶντ', ἀπολαβὼν αὐτὸν μόνον,
ἄνευ Σοφοκλέους ὅ τι ποιεῖ κωδωνίσω.
κἄλλως ὁ μέν γ' Εὐριπίδης πανοῦργος ὢν
κἂν ξυναποδρᾶναι δεῦρ' ἐπιχειρήσειέ μοι·
ὁ δ' εὔκολος μὲν ἐνθάδ', εὔκολος δ' ἐκεῖ.
ΗΡΑ. Ἀγάθων δὲ ποῦ 'στιν; ΔΙΟ. ἀπολιπών μ' ἀποίχεται,
ἀγαθὸς ποιητὴς καὶ ποθεινὸς τοῖς φίλοις.
ΗΡΑ. ποῖ γῆς ὁ τλήμων; ΔΙΟ. ἐς μακάρων εὐωχίαν.
ΗΡΑ. ὁ δὲ Ξενοκλέης; ΔΙΟ. ἐξόλοιτο νὴ Δία.
ΗΡΑ. Πυθάγγελος δέ; ΞΑΝ. περὶ ἐμοῦ δ' οὐδεὶς λόγος
ἐπιτριβομένου τὸν ὦμον οὑτωσὶ σφόδρα.
ΗΡΑ. οὔκουν ἕτερ' ἔστ' ἐνταῦθα μειρακύλλια
τραγῳδίας ποιοῦντα πλεῖν ἢ μύρια,
Εὐριπίδου πλεῖν ἢ σταδίῳ λαλίστερα;
ΔΙΟ. ἐπιφυλλίδες ταῦτ' ἐστὶ καὶ στωμύλματα,
χελιδόνων μουσεῖα, λωβηταὶ τέχνης,
ἃ φροῦδα θᾶττον, ἢν μόνον χορὸν λάβῃ,
ἅπαξ προσουρήσαντα τῇ Τραγῳδίᾳ.
γόνιμον δὲ ποιητὴν ἂν οὐχ εὕροις ἔτι
ζητῶν ἄν, ὅστις ῥῆμα γενναῖον λάκοι.
ΗΡΑ. πῶς γόνιμον; ΔΙΟ. ὧδὶ γόνιμον, ὅστις φθέγξεται
τοιουτονί τι παρακεκινδυνευμένον,
αἰθέρα Διὸς δωμάτιον, ἢ χρόνου πόδα,
ἢ φρένα μὲν οὐκ ἐθέλουσαν ὀμόσαι καθ' ἱερῶν,
γλῶτταν δ' ἐπιορκήσασαν ἰδίᾳ τῆς φρενός.
ΗΡΑ. σὲ δὲ ταῦτ' ἀρέσκει; ΔΙΟ. μᾶλλὰ πλεῖν ἢ μαίνομαι.
ΗΡΑ. ἦ μὴν κόβαλά γ' ἐστίν, ὡς καὶ σοὶ δοκεῖ.
ΔΙΟ. μὴ τὸν ἐμὸν οἶκει νοῦν· ἔχεις γὰρ οἰκίαν.
ΗΡΑ. καὶ μὴν ἀτεχνῶς γε παμπόνηρα φαίνεται.
ΔΙΟ. δειπνεῖν με δίδασκε. ΞΑΝ. περὶ ἐμοῦ δ' οὐδεὶς λόγος.
ΔΙΟ. ἀλλ' ὥνπερ ἕνεκα τήνδε τὴν σκευὴν ἔχων
ἦλθον κατὰ σὴν μίμησιν, ἵνα μοι τοὺς ξένους

τοὺς σοὺς φράσειας, εἰ δεοίμην, οἵσι σὺ
ἐχρῶ τόθ', ἡνίκ' ἦλθες ἐπὶ τὸν Κέρβερον·
τούτους φράσον μοι, λιμένας, ἀρτοπώλια,
πορνεῖ', ἀναπαύλας, ἐκτροπάς, κρήνας, ὁδούς,
πόλεις, διαίτας, πανδοκευτρίας, ὅπου
κόρεις ὀλίγιστοι. ΞΑΝ. περὶ ἐμοῦ δ' οὐδεὶς λόγος.
ΗΡΑ. ὦ σχέτλιε, τολμήσεις γὰρ ἰέναι καὶ σύ γε;
ΔΙΟ. μηδὲν ἔτι πρὸς ταῦτ', ἀλλὰ φράζε τῶν ὁδῶν
ὅπῃ τάχιστ' ἀφιξόμεθ' εἰς Ἅιδου κάτω·
καὶ μήτε θερμὴν μήτ' ἄγαν ψυχρὰν φράσῃς.

69. *ἐλθεῖν ἐπ' ἐκεῖνον*: « ad eum arcessendum », « um jenem heraufzuholen », « to fetch him », ecc.: così gli interpreti moderni, che a conforto citano, indistintamente, *Rane* 111, 478, 577, 1418, *Pace* 1040, *Uccelli* 77, *Donne a parlamento* 819, Erodoto VII 193, e così via.

Un'azione soggettiva prospettata come in corso ovvero come futura di *ἔρχεσθαι* (e simili) *ἐπί τινα*, nei testi di t e a t r o può fra l'altro significare: 1) « mi reco da qualcuno » nel luogo dove egli attualmente si trova (*Coefore* 764, *Alcesti* 74, *Rane* 577, *Donne a parlamento* 948 e 1080), 2) « mi reco da qualcuno » per condurlo dove io attualmente mi trovo (*Rane* 478 e *Discolo* 182, con un movimento di andata e ritorno nel medesimo ambito locale; anche chi dichiara di muoversi in cerca di un oggetto per portarlo dove attualmente egli si trova, si muove sempre nel medesimo ambito locale: *Vespe* 854, *Pace* 1040, *Tesmoforianti* 728).

In *Rane* 69, anche a prescindere dalla documentazione or ora riferita, è difficile che con quella dizione Dioniso prospetti, oltre a un viaggio presso il morto Euripide nell'Ade, anche un proprio ritorno sulla terra con Euripide. Anzi è già molto che quella dizione implichi un viaggio dalla terra nell'Ade, tanto è vero che Eracle domanda: « giù nell'Ade...? ». E poi Dioniso rivela il proposito di andare dall'amato Euripide dopo che Eracle si è meravigliato che egli provi desiderio per un morto: « sì (desidero un morto), e anzi nessuno riuscirebbe a persuadermi dal non andare da lui », cioè l'innamorato Dioniso tiene a mettere in evidenza che respingerebbe gli argomenti di chi gli sconsigliasse un viaggio nell'Ade per amore di un morto (e non anche un ritorno dall'Ade con quel morto). Dioniso appunto è spinto verso Euripide da un fortissimo desiderio, da una struggente brama (53, 66; 59), cioè egli è il tipico innamorato che vuole ad ogni costo raggiungere la persona desiderata per stare con essa; e anzi nelle parole di Dioniso vi potrebbe essere anche una sfumatura erotica, ché *ἔρχεσθαι ἐπί τινα* è talvolta ambiguo ovvero è senz'altro erotico: cfr. *Rane* 291 in bocca al medesimo Dioniso, e anche *Donne a parlamento* 1080 (a parte Aristofane, basti ricordare la pindarica *Nemea* X 19). Dioniso, il dio che non ama altro che « bere e fare all'amore » (*Rane* 740), è insomma nella situazione del Giovane di *Donne a parlamento* 948 e 1080, il quale desidera andare per un po' dalla sua bella per farci all'amore (cfr. anche *Lisi-*

*strata* 719-766, 845-904). Nei rispetti di Euripide, in maniera analoga a Dioniso, si esprimerà il personaggio del frammento 130 di Filemone: « se veramente, come dicono, i morti conservano i sensi, io mi strozzerei per vedere Euripide » (un motivo molto simile nell'*Epitafio di Bione* 116 dello pseudo Mosco).

In *Rane* 1418 *ἐγὼ κατῆλθον ἐπὶ ποιητήν*, pronunciato dal terrestre Dioniso che si trova ormai nell'Ade, la diversa situazione scenica e la diversa prospettiva temporale implicano « io dalla terra discesi qui per prendere un poeta », così come in *Arbitrato* 721 *ἔγωγε (ἥκω ἐπὶ κτλ.)* detto da Smicrine ormai giunto davanti all'altrui casa ove si trova la dote e la figlia implica « io sono venuto qui da casa mia per riprendere la dote e la figlia ».

Agevolano a interpretare il nostro passo anche le considerazioni esposte alla prima delle note dedicate al verso 77.

69. *ἐκεῖνον*: di una persona che si trova in un altro mondo anche in *Pace* 105 (di Zeus nell'Olimpo), 272 e 649 (Cleone nell'Ade), ecc.

69. La reazione di Eracle: « (andando) giù nell'Ade...? » non implica di certo che l'affermazione di Dioniso comprendesse anche il proposito di condurre Euripide dall'Ade sulla terra. Anzi Eracle è tanto stupito, che quasi si augurerebbe un'altra alternativa per una visita ad Euripide *(πότερον)*. Anche *κάτω* implica stupore e sgomento.

70. Sottintende, ricavandolo dal 69a, « io andrò da lui » anche in un luogo più infernale dell'inferno. Il desiderio per Euripide è tanto grande che Dioniso si recherebbe anche in un luogo più abissale dell'Ade: *κατωτέρω* risponde polemicamente a *κάτω*.

71. « con qual proposito » ti rechi da Euripide giù nell'Ade e magari anche più giù?

È la prima volta, nel corso del dialogo che ha luogo dal 45, che Eracle non reagisce comicamente a un'affermazione del « fratellino » (60), e questa volta Dioniso ha affermato qualcosa di estremamente grave. Il domandare poi a uno che si strugge di desiderio per Euripide e che finalmente ha rivelato il proposito di andare a trovarlo giù nell'Ade o anche più giù e che all'inizio aveva detto di aver bisogno dell'aiuto di Eracle (44), il domandargli appunto « con qual proposito (ti rechi da Euripide)? » è un po' ozioso e intempestivo, e comunque è stilisticamente improprio. Qua ci si aspetterebbe invece, se non un tentativo di dissuasione, perlomeno una concisa ma comicamente allarmata reazione da parte dell'esperto Eracle, tanto più che egli ha sentito che il fratellino intenderebbe perfino discendere più in basso dell'Ade e tanto più che Dioniso lo aveva quasi provocato con un « e anzi nessuno riuscirebbe a persuadermi dal non andare da Euripide ». A sentir parlare di un desiderio per Euripide Eracle aveva reagito con un « come, per un morto? », al sentire poi parlare di una vi-

sita a Euripide aveva chiesto incredulo: « giù nell'Ade...? »; ora, dopo la temeraria risposta e l'ancor più temeraria intenzione espressa al 70, l'altrove sempre comico o mordente Eracle risponde: « con qual proposito (ti rechi da Euripide giù nell'Ade o anche più giù)? ». Molto strana questa reazione, tanto più che quando Dioniso riprenderà a parlare dell'Ade dopo aver cercato di convincere il fratello che Euripide è un degno poeta, Eracle reagirà con un « o temerario, oserai dunque andare nell'Ade anche tu? » (116), e non prenderà ancora sul serio il fratellino (cfr. 120-133).

Nel prologo della *Pace* 104 il Servitore pone al temerario padrone che si appresta a spiccare il volo una domanda seria come « con quale idea? », ma prima gli ha dato del pazzo (90, 92, 95) e in seguito tenterà ancora di dissuaderlo dal folle viaggio e inciterà le figliolette a scongiurare il padre a non partire (109, e poi 113).

71-72. Perché intendo recarmi giù nell'Ade o anche più giù? Perché ho bisogno di un poeta bravo: i bravi poeti sono infatti ormai tutti morti, e sulla terra vi sono soltanto poeti cattivi.

La risposta e la motivazione non arrivano a implicare che Dioniso condurrà sulla terra dall'Ade il buon poeta del quale sente bisogno. Anzi, in relazione all'erotico contesto di 53-70, la dizione del 71 potrebbe implicare che l'appassionato Dioniso si reca nell'Ade perché desidera carnalmente un buon poeta: per *δεῖσθαί τινος* erotico in Aristofane, vedi *Donne a parlamento* 934 e cfr. *Lisistrata* 876. In realtà la risposta e la motivazione sono governate da tre idee n u o v e: quella di Euripide quale « poeta bravo », quella dei poeti bravi ormai tutti morti, quella di Dioniso quale coscienzioso e spassionato patrono di arte drammatica.

71. « ho bisogno di un poeta bravo » risponde bene alla domanda di Eracle, ma l'obiettività e la serietà del bisogno non si addicono a quel Dioniso che si era presentato comicamente quale vittima di uno struggente desiderio per l'autore dell'*Andromeda* (52-70), e che in seguito altrettanto comicamente confesserà di andar pazzo per Euripide quale poeta « spermatico », « spericolato » (96-103).

L'incongruenza logica è anche stilistica: nei confronti del bramato Euripide Dioniso si era finora espresso con una terminologia passiva (54, 59, 66-67), ora egli si rende soggetto attivo.

72. L'ottimo trimetro è dall'*Eneo* di Euripide. Ma dopo il singolare del 71, il passaggio al plurale è un po' forzato: nel testo euripideo, per es., quel trimetro rispondeva a una domanda relativa agli « alleati » di Eneo (cfr. anche *Eracle furente* 55-56).

E poi non è vero che tutti i bravi poeti siano morti: è morto Eschilo, è morto Euripide, è morto Sofocle, e chi sa quanti altri buoni poeti sono morti, ma un indiscusso buon poeta vi è ancora in Atene. Chi? l'autore delle *Rane*

naturalmente, Aristofane. Perché se con « un bravo poeta » del 71 si poteva intendere senz'altro l'unico poeta finora menzionato, cioè il tragediografo Euripide, i sottintesi poeti del 72 possono a rigore essere anche i poeti della commedia, se non pure quelli del ditirambo. È Dioniso che parla, il dio degli agoni teatrali. Ved. invece la precisione di 15, 90, 95 (e, di conseguenza, di 96). Altrettanta imprecisione al 1418 e in particolare al 1419.

73. « ma come? Iofonte non è vivo? ». Cioè: com'è possibile affermare che tutti i poeti viventi sono cattivi, se Iofonte è vivo? Eracle reagisce in particolare al 72b « i poeti viventi sono cattivi », e vi reagisce con maggiore vivacità che non al gravissimo proposito manifestato dal fratello al 69a e al 70. Ed Eracle, in precedenza e in seguito così comicamente mal disposto a capire il fratello (55-65, 91, 98, 121-135), ora senz'altro ha capito che Dioniso intendeva poeti tragici e poeti ateniesi. In verità ci si aspetterebbe che Eracle, così radicalmente e faziosamente antieuripideo nel tratto 86-106, reagisse non tanto al 72b quanto al 71b-72a, ove il morto Euripide era stato elogiato addirittura come « bravo poeta ».

73-75. Dioniso è all'inizio obiettivamente e fortemente (anzi tautologicamente) positivo nei riguardi di Iofonte, e poi, per un trimetro e mezzo, si fa notevolmente dubitativo e soggettivamente negativo, anche nei riguardi di sé medesimo. Ma, e prima e poi, con uno stile non adeguato alla gravità delle sue affermazioni: tipico di questo stile è l'assenza di un sostantivo qualunque ovvero di un'immagine vivace e precisa, come egli avrà, nei riguardi di Iofonte, al 78-79. Caratteristica di questo stile slombato evasivo interlocutorio è l'inflazione di vocaboletti: i due trimetri e mezzo sono formati da tredici monosillabi, sette bisillabi, e da un trisillabo.

73-74. « sì, appunto, giusto questa sola è la persona buona che ancora resta ». Nonostante la vivacità e la novità della menzione nominale del 73a e nonostante il *γάρ τοι*, Dioniso non adotta Iofonte come soggetto ma si esprime con un *τοῦτο κτλ.*: quasi volesse far svanire la precisa menzione di quella persona, sulla quale infatti Eracle non insisterà. Per alleviare l'improprietà stilistica abbiamo interpretato i neutri di 73-74 come « persona » (ma ben diversi sono, per es., i neutri ' femminili ' di *Tesmoforianti* 787-799), e come « fatto » il neutro del 75, il quale è in relazione al fatto affermato da 74b.

74. *λοιπὸν ἀγαθόν*: cioè anche il non più vivo Euripide, già elogiato come « poeta bravo » al 71b-72, era « un buon poeta ».

74-75. « seppure questa persona lo è: ché non vedo chiaro nemmeno come stia questo fatto qui ». Dioniso, già così serioso e netto giudice di poesia drammatica in 71b-72, ora balbetta un'acritica e oscura riserva su Iofonte: una riserva che verrà chiarita soltanto dai trimetri 78-79, i quali rispondono ai trimetri 76-77.

Anche in relazione ai trimetri 78-79, che implicherebbero che in Atene si sospettava che Iofonte si facesse quasi scrivere le sue tragedie dal padre Sofocle, è da tener presente che Iofonte era un poeta perlomeno più che maturo: vittorioso già alle Dionisie del 435, al tempo delle *Rane* aveva una sessantina d'anni! E per giunta egli aveva gareggiato anche contro l'operosissimo padre Sofocle (*vita Sophoclis* 19). In tutta la sua carriera, che non sappiamo quando si chiuse, a quanto sembra « riuscì ‹ spesso › primo o secondo, e solo una volta terzo » (cfr. scolî papiracei al *Geritade* presso l'inedita Dissertazione di Helmut Hoffmann, *Chronologie der att. Tragödie*, Hamburg 1951, pp. 101-104).

76-77. Eracle accetta dunque l'illogica e oscura riserva sul vivo e bravo Iofonte che anch'egli molto stimava, e dedica due trimetri interi a una domanda-proposta originale su un buon poeta m o r t o , nonostante che poi dimostri di sapere che è in vita perlomeno un altro buon poeta (83).

Ma l'intervento di Eracle è singolare sotto altri e vari rispetti: 1) vedi la prima nota a 77; 2) Sofocle sì, ma Eschilo, per fare un sol nome, non viene menzionato fra i poeti morti preferibili a Euripide (vedi in proposito la medesima nota a 77, verso la fine); 3) l'esclusivo dilemma Sofocle morto-Euripide morto implica un ancor più forte complimento per Euripide che non le menzioni dei buoni e vivi Iofonte e Agatone: per quell'Euripide che in seguito Eracle radicalmente maltratta (103-104, 106; cfr. già, indirettamente, 86, 87, 89-91).

76. *πρότερον*: « per età o perché era più rispettabile », così lo scoliasta; e la seconda spiegazione sarà quella giusta: Sofocle, in sessantatre anni di carriera, aveva riportato ventiquattro vittorie ad agoni ufficiali ateniesi, Euripide, in quasi dieci lustri, aveva vinto solo quattro volte. Con *πρότερον ὄ ν τ α* Eracle motiva la sua proposta filosofoclea.

Qui dunque si ammette che c'è un poeta superiore a Euripide, il che non avviene nei casi di Iofonte e Agatone (83-85): il fatto è che Dioniso deve andare nell'Ade, e così si evita di dare un esplicito giudizio comparativo fra Euripide e i buoni poeti viventi, per non dovere magari discutere se essi siano superiori a Euripide. Del morto Sofocle si dice subito che egli è superiore (e Dioniso è d'accordo: cfr. 78), ma poi ci si sbarazza di lui con un pretesto e delle ipotesi. Un giudizio comparativo invece vi sarà fra Euripide e i poetastri e poetucoli viventi, a favore del morto Euripide (86-107).

77. Tutto quanto il trimetro, che è in relazione a « Sofocle invece di Euripide », è caratterizzato dalla prospettiva di un' a n a b a s i di Dioniso dall'Ade con un poeta. L'idea di una tale anabasi è una n o v i t à , ché Dioniso aveva detto: 1) tale è il desiderio che mi dilania per Euripide, che nessuno al mondo mi potrà persuadere dal non andare da lui nell'Ade, e anche più giù (66-70), 2) andrò da Euripide giù nell'Ade e anche più giù, perché ho bisogno di un poeta bravo: i bravi poeti sono infatti ormai tutti morti, e sulla terra vi sono soltanto poeti cattivi (71-72).

L'insistente dizione del 77 è una riprova appunto che l'idea di un'anabasi non era stata già espressa in 69a e nemmeno in 71b: altrimenti Eracle si sarebbe qui limitato a domandare magari: « com'è allora che non pensi a Sofocle, che è più bravo di Euripide? ». Invece l'idea di un'anabasi viene formulata ora, nel corso di tutto un trimetro, e viene formulata da E r a c l e: da quell'Eracle che, come già al 73a, è diventato rapidissimo nell'interpretare e integrare i concisi detti del fratello. Come qui l'anabasi, in maniera altrettanto singolare nel ' prologo secondo ' la prima menzione nominale di Sofocle nell'Ade è in bocca all'estraneo Santia e non già all'indigeno Eaco (*Rane* 787). E qui, il che è ancor più singolare, l'impresa di riportare sulla terra dall'Ade un buon poeta (cioè di sottrarre al duro Plutone un suo importante suddito!) viene placidamente prospettata a Dioniso da quell'Eracle che poco fa, a sentir parlare di una semplice visita al morto Euripide, aveva chiesto incredulo e sgomento: « (andando) giù nell'Ade...? », e che poco dopo, a Dioniso che vuole informazioni sulla strada per l'Ade, griderà: « o temerario, oserai dunque andarvi anche tu? ».

Il fatto è che l'idea di un' a n a b a s i è un'idea ben più seria e impegnativa di quella di una c a t a b a s i filoeuripidea espressa da Dioniso al 69a e poi, in comica relazione a poetastri e poetucoli viventi, al 96-103; e perciò si può capire che Dioniso non si voglia compromettere troppo e legarsi troppo le mani (ma comunque se le lega abbastanza), e che quindi non affermi personalmente esser suo proposito di risuscitare Euripide quale buon poeta, e che solo si limiti a dire quanto dice al 71b e all' 80-81. Dioniso, come è noto, non risusciterà Euripide, bensì Eschilo. E giusto la non menzione del grandissimo Eschilo fra i poeti preferibili a Euripide, avrà indotto gli spettatori a sospettare che l'ora evitato dilemma Eschilo-Euripide costituirà magari il dilemma drammatico successivo, visto che si tratta ormai addirittura di r i s u s c i t a r e u n b u o n p o e t a . Un'analoga involontaria rivelazione si ha nel ' prologo secondo ', allorché si ragguaglia sulle intenzioni di Sofocle in 793b-794. Tuttavia a un dilemma Eschilo-Euripide, il dialogo fra Dioniso e Eracle, se redatto con maggior agio, avrebbe potuto trovare qualche risposta interlocutoria, ipotetica, comica.

Dell'anabasi di Dioniso con un poeta si riparlerà nella commedia soltanto al 1418-1421, grazie a un acconcio intervento di Plutone al 1414. E anche lì Plutone, come qui Eracle al 76-77, farà all'imbarazzato Dioniso una proposta originale (1415b-1416).

77. *ἀναγαγεῖν*: regolare sarebbe *ἀνάξειν*.

77. « dal momento che devi portare qualcuno da là »: si tratta in pratica di una volonterosa ' glossa ' ampliativa del vago « ho bisogno di un poeta bravo » di 69b. L'*εἴπερ*, come già indica *μέλλεις ἀναγαγεῖν*, non è dubitativo come in *Rane* 634, ma è affermativo come in *Rane* 1368.

77. *ἐκεῖθεν*: « da là », cioè.... dall'Ade.

77. *σ' ἄγειν: τινά* o meglio *ποιητὴν δεξιόν*. L'omissione del complemento è fortemente disturbante.

78-79. Dioniso, che pur è tanto desideroso di Euripide, non si offende per la proposta filosofoclea di Eracle, ma anzi ammette che sarebbe giusto che egli risuscitasse Sofocle invece di Euripide, n o n p r i m a però di aver verificato cosa Iofonte può fare senza l'aiuto del padre. Questa ipotesi è stilisticamente analoga a quella del ' prologo secondo ' di un eventuale duello artistico fra Sofocle e Euripide, non prima però che si svolga l'imminente duello artistico fra Eschilo e Euripide (*Rane* 791-794).

Su Iofonte, che non era un principiante, vedi la nota a 74-75.

80-82. L'imbarazzo di Dioniso di fronte a Sofocle è tanto grande, che egli da attivo si fa passivo e trasferisce ai finora passivi Euripide e Sofocle la responsabilità di voler ritornare o meno sulla terra! E Dioniso si lascia scappare che Euripide, già poeta « bravo e buono » (71-72, 74), è una « persona capace di tutto », senza scrupoli.

81. Questa è l'unica volta che Dioniso in persona parla di un suo ritorno dall'Ade insieme con un poeta; e ne parla con una dizione quanto mai singolare, e degna di una reazione da parte di Eracle.

82. Con questo trimetro, che ha un ritmo tragico, si chiude il ragguaglio su Sofocle: al ragguaglio, principiato al 76, si è giunti attraverso 73-75 (cfr. infatti 77-78). Sicché Sofocle (Iofonte) costituisce il nucleo centrale del motivo e della rassegna di b u o n i poeti in 71-85. Al centro di questo nucleo sta l'idea dell' a n a b a s i di Dioniso con un buon poeta (77).

83-85. Agatone, come già si desume dalla domanda di Eracle in 83a, non era morto, ma se ne era andato via da Atene. Agatone, che aveva esordito vittoriosamente alle Lenee del 416, si trovava appunto in Macedonia da perlomeno la fine dell'anno 407, ed era allora sulla quarantina; e in Macedonia morì, non sappiamo quando.

Dioniso qui giudica l'ancor giovane Agatone « buon poeta », e per giunta « desiderato dagli amici », ma lo considera più irrecuperabile per il teatro ateniese che non i morti Euripide e Sofocle, tanto è vero che Eracle si guarda bene dal consigliare il fratello di andare magari in Macedonia anziché nell'Ade. Evidentemente in un'essenziale rassegna di poeti viventi non « cattivi », Agatone, seppur da qualche tempo non più in Atene, non poteva mancare (nel prologo delle *Tesmoforianti*, nonostante tutto, Aristofane aveva qualche anno prima trattato Agatone con una certa considerazione); ma, proponendosi ormai Dioniso non tanto una visita a Euripide nell'Ade per il proprio piacere quanto la restaurazione in Atene di un buon poeta tragico morto, si doveva esagerare l'indisponibilità del pur raggiungibile Agatone, come se egli se ne fosse andato

per sempre « al banchetto dei beati » (e avesse magari dichiarato che non intendeva tornare più in Atene ovvero seguitare a scrivere tragedie). Grandi elogi ' funebri ' dunque al giovane e ' beatificato ' Agatone; ma quante riserve per il più che maturo e disponibilissimo Iofonte e quanti pretesti per l'altrettanto disponibile Sofocle, e quanto silenzio sul grandissimo Eschilo!

Chi pensa che perlomeno da 85b si debba dedurre che Agatone fosse morto, non si rende conto che in tal caso Dioniso avrebbe dovuto poi giustificare perché non preferisse a Euripide « un buon poeta, e desiderato dagli amici ». Né, naturalmente, si deve pensare che Agatone si trovasse non nell'Ade ma nelle Isole dei beati.

84. Eccetto *καί*, tutte le altre parole terminano cacofonicamente in sigma: come è noto, il sigmatismo disturbava molto l'orecchio attico (cfr. il frammento 30 di Platone comico). Il sigmatismo del 55, diviso fra due interlocutori, ha intenti comici.

85. Eracle fino a poco fa dipinto come ghiottone (62-65, cfr. poi 107 e 109-114, e anche 503-521, ecc.), a sentire una parola così deliziosa come « banchetto » e per giunta « banchetto dei beati », non si commuove, e si preoccupa invece di chiedere notizie su un altro poeta.

86-87/89-91. Dioniso, come si sa, intende recarsi nell'Ade perché ha bisogno di Euripide come buon poeta, ché tutti i poeti viventi sono cattivi. Ora Eracle, che nel corso dei trimetri 73-85 aveva obbligato Dioniso a ricordare che in Atene vive un bravo poeta come Iofonte, che nell'Ade ci sarebbe Sofocle da riportare sulla terra a preferenza di Euripide, e che fuori di Atene vive un poeta bravo come Agatone, ora Eracle fin qui tutto serio nel preferire a Euripide buoni tragediografi viventi e morti (ma di Eschilo si è dimenticato), passa improvvisamente a preferire ad Euripide poetastri e poetucoli, viventi, di gran lunga inferiori a Euripide (cfr. 91, e il suo silenzio quando Dioniso con una parola stronca Senocle e quando ignora Pitangelo).

Eracle continua sì a essere ben orientato sui tragediografi di Atene (cfr. in seguito anche 151), ma col trimetro 86 egli diventa radicalmente e comicamente negativo nei riguardi di quell'Euripide per il quale poco prima aveva accettato la qualifica di « poeta bravo » e che subito dopo aveva considerato quasi alla pari di Sofocle (76-77, ambedue dunque implicitamente migliori del non menzionato Eschilo!). Ora egli maltratta e bistratta Euripide comparativamente e singolarmente (86a, 87a, 89-91, 103-106), e torna a deridere il fratello Dioniso così come aveva fatto fino al 69b; ma ora Dioniso, così imbarazzato arrendevole pretestuoso quando doveva rispondere su Iofonte Sofocle Agatone, ha buon giuoco a farsi polemico e brillante paladino di Euripide nei confronti dei poetastri e poetucoli invocati da Eracle. Il quale, fra l'altro, mostra di essere un pessimo polemista: ché prima oppone a Euripide buoni poeti, e poi poetastri e poetucoli.

86. « ma Senocle? ». All'87 Eracle chiederà: « ma Pitangelo? », e non riceverà risposta (il che prova che anche l'intervento su Senocle era interrogativo, e non già l'inizio di una battuta interrotta e proseguita da Dioniso con l' 86b). All' 83 aveva chiesto: « ma Agatone dov'è? ». I *δέ* usati per Senocle e Pitangelo si vengono così a trovare sul medesimo piano del *δέ* usato per Agatone, tanto più che le domande di 86 e 87 sono ellittiche. Insomma Eracle interroga sugli indigeni Senocle e Pitangelo con il medesimo stile adoperato per l'emigrato Agatone, perché appunto sembra che sottintenda anche per loro, pur viventi in Atene, la dizione « dov'è? », tanto più che l'intermedio trimetro 85 chiede e dà precisazioni locali. Né si può sottintendere un semplice *ἔστιν*, perché esso implicherebbe che Eracle sospetti morti Senocle e Pitangelo: cfr. *Pace* 700, *Filottete* 422. Qua Eracle, dopo il ragguaglio sull'emigrato Agatone, avrebbe magari potuto reagire con un: « ma Senocle è qui! ».

Senocle, poeta tragico sempre deriso in Aristofane, nacque fra il 460 e il 450. All'epoca delle *Rane* era dunque sui 55-45 anni, ed era attivo perlomeno da una ventina d'anni. Alle Dionisie del 415 riportò il primo premio, e proprio Euripide fu secondo.

In Aristofane Senocle è menzionato singolarmente in *Tesmoforianti* 441 (cfr. *Nuvole* 1264-1265), appare come terzo, in compagnia dei suoi due altrettanto pessimi fratelli, in *Vespe* 1511 (al 1531 appare anche il padre Carcino; cfr. poi *Pace* 781-790), ed è menzionato come secondo e « cattivo » fra Filocle « schifoso » e Teognide « frigido » in *Tesmoforianti* 168-170 (Filocle era già attivo dal 450-440 circa, di Teognide si parla negli *Acarnesi*). Qui nelle *Rane* il cattivo Senocle è menzionato fra il b r a v o Agatone e il c a t t i v o e giovanissimo Pitangelo.

87. Eracle non insiste sul maturo Senocle, e con analogo stile interroga su Pitangelo, poeta altrettanto pessimo, molto giovane e già fallito (vedi le note 89 e 94-95). In seguito Eracle, con esplicito riferimento comparativo a Euripide, chiederà particolari sui « diecimila » giovani poetucoli come Pitangelo.

87-88. Dioniso per Pitangelo non si è scomodato nemmeno a rispondere, ma lo avrà rifiutato con un gesto, come se lo considerasse un poeta inesistente. Chi invece inverviene, a metà del trimetro, è il servitore Santia muto dal 52: egli si lamenta che non si parli di lui carico di bagagli, tanto più che ha sentito che i due signori si preoccupano di persone come Senocle e Pitangelo.

« Ma di me nessuno parla » ritorna in identica sede al 107 e al 115, quando si parla di cibo e di cimici; e al 107, come qui, l'intervento di Santia è intercalato fra una breve battuta e una successiva più lunga battuta del medesimo interlocutore. La specifica lamentela dell' 88 è tanto più polemica, in quanto Dioniso, come esperto di teatro comico, all'inizio aveva concesso a Santia di lamentarsi di tutto fuorché del peso dei bagagli (1-20).

89-90. « non vi sono allora qui altri...? ». « Altri », cioè oltre a Pitangelo, per il quale Dioniso non ha nemmeno aperto bocca. Per il processo logico e sti-

listico, vedi almeno *Uccelli* 1431-1433: « denunci gli stranieri? », Sicofante: « cosa debbo fare? io non so fare lo scalpellino [un mestiere per bene] », e Pistetero: « ma ci sono *altri* mestieri per bene.... ». Il vivace e logico *οὔκουν* di Eracle è determinato dal fatto che Dioniso ha come ignorato l'esistenza di Pitangelo: « (dato che Pitangelo, come sembra, è un'entità trascurabile) non vi sono allora qui altri giovincelli.... più di diecimila, più verbosi di Euripide un chilometro? ». Negli *Uccelli* Pistetero, per troncare la discussione risponde con un'avversativa positiva; qui la replica di Eracle è invece interrogativa, sicché Dioniso si può pronunciare su quella falange di poetucoli. Cfr. anche *Pace* 274: « (dato che, come tu dici, non hai trovato ad Atene un pestello, cfr. 261, 269), non andrai allora a cercarne un altro a Sparta (*οὔκουν ἕτερον κτλ.*)? ».

89. « qui », su questa terra, in pratica « in Atene ». È polemico, in vista della menzione di Euripide (nell'Ade) al 91, quell'Euripide che Dioniso intende visitare.

91. Al 71b Dioniso ha detto che aveva bisogno del morto Euripide perché « poeta bravo » ed Eracle gli ha ricordato che esistevano altri poeti bravi e che nell'Ade ve ne era uno più bravo di Euripide. Ora Eracle ricorda a Dioniso che in Atene vivono poeti ben più *λάλοι* del morto Euripide. Strano: Dioniso non aveva mai detto che aveva bisogno di Euripide perché *λάλος*!

Evidentemente prima del trimetro 86 relativo al primo poeta non bravo, Dioniso doveva aver motivato il suo desiderio per Euripide perché poeta *λάλος*, usando *λάλος* nell'accezione che ha *λαλεῖν* in bocca a Euripide in *Rane* 954: « agli Ateniesi io ho insegnato a conversare »; e Eschilo, naturalmente, si precipita a interpretare il termine nella sua più ovvia accezione di « chiacchierare ». Insomma Dioniso, in versi precedenti all' 86 e non conservatici, aveva maliziosamente elogiato Euripide quale poeta « discorsivo », così come dopo lo elogerà maliziosamente quale poeta « spermatico », cioè audace (96-103; in 980-991 un'altra caricatura elogiativa di Euripide da parte di Dioniso).

All' 815 il Coro caratterizzerà Euripide come *ὀξύλαλος*, all' 839 Euripide rimprovererà a Eschilo di essere *ἀπεριλάλητος* (cioè privo di parlantina), al 916-918 Dioniso dirà che preferiva il silenzio dei personaggi eschilei e che questo lo allietava non meno degli odierni *λαλοῦντες* e Euripide protesterà. Nelle *Nuvole prime*, come è noto, il 'socratico' Euripide era l'autore di tragedie *περιλαλοῦσαι*. Vedi anche la nota seguente.

92. *στωμύλματα*. Lo stesso termine, che non è attestato prima di Aristofane, è in bocca a Euripide al 943 come elogiativo per se stesso. Cfr. 841, 1069-1071, 1160.

94-95. « questi giovincelli spariscono più alla svelta che si pensi, se soltanto ottengono un coro, per una sola volta che hanno scompisciato la Tra-

gedia »: faticosamente ottenuta per la prima volta l'ammissione al concorso tragico, questi giovincelli spariscono subito di circolazione, e perché già subito esausti e perché dopo quel vacuo esordio pubblico, un coro non lo otterrebbero forse più (cfr. *Pace* 801-809). Pitangelo, l'unico nominato fra questi « diecimila », doveva essere dunque uno che di recente, dopo un infelice esordio, aveva dichiarato fallimento. Nessuna meraviglia quindi che già per gli antichi eruditi egli fosse « poeta cattivo e o s c u r o » (scolio a *Rane* 87).

Si noti com'è ricco, preciso e brillante il quadro che Dioniso dà dei poetucoli in 92-95, così come ricca, precisa e brillante era stata la domanda di Eracle all' 89-91, e come bene articolato comicamente sia l'intervento nel dialogo di un terzo personaggio in 87-88 (in conseguenza delle battute di 86-87a). Invece nel tratto 71-85, lo stile, oltre che essere talvolta tecnicamente difettoso, è umile, e il dialogo tende soltanto a dare il maggior numero di informazioni possibile (in quindici trimetri cinque distinte ' novità '): l'unica immagine perlomeno viva, anche se impropria, è quella dell' 80-81 per Euripide, un personaggio per il quale Dioniso ha sempre idee chiare, vivaci e adeguate.

96-102. Dioniso dunque cerca Euripide come « poeta spermatico » e spiega a Eracle che spermatico è il poeta che conia frasette audaci e spericolate come quelle di 100 e quella di 101-102. Le esigenze di Dioniso sono ora, insomma, di tutt'altro genere, e sono ora schiettamente comiche (significativo l'impiego di un termine biologico come *γόνιμος*). Euripide, poco prima degno di essere r i s u s c i t a t o quale « poeta bravo » a preferenza del pur migliore Sofocle, ora è degno di essere v i s i t a t o n e l l ' A d e quale « poeta discorsivo e spermatico », di gran lunga superiore ai viventi Senocle e Pitangelo e ai diecimila giovani poetucoli impotenti e vacuamente verbosi.

Insomma prima Dioniso si lamentava che di « poeti bravi » non ce n'era più sulla terra, e Eracle gli aveva fatto ammettere che nell'Ade ce n'era uno più bravo e pertanto degno di essere risuscitato a preferenza di Euripide, ora Dioniso si lamenta che sulla terra non vi sono più poeti « spermatici », e Eracle, si noti bene, non cerca questa volta di fargli ammettere che n e l l ' A d e vi sono magari poeti più « discorsivi » e più « spermatici » di Euripide, e pertanto più degni di essere risuscitati. Poco prima appunto si tentava di giustificare, e molto seriosamente, una catabasi → anabasi, ora di anabasi non si parla, e di catabasi si parla solo comicamente: delle controproposte sconfortanti di Eracle a favore di pessimi poeti ateniesi viventi sono infatti ora un ottimo e comico pretesto per una visita di Dioniso nell'Ade a un poeta di gran lunga meno peggiore. E in q u e s t o contesto Euripide è naturalmente un falso scopo comico (vedi la nota al 103), ché lo scopo recondito e positivo è il confronto nell'Ade fra Euripide e un poeta di gran lunga migliore di lui (negli *Uccelli* 123-164 altrui proposte sconfortanti a favore di città terrestri spingono Pistetero, ormai emigrato nel mondo degli uccelli per disgusto di Atene, a fondarsi una città ideale).

100. Questo trimetro ritorna tale e quale al 311 come comica allusione alla causa del viaggio di Dioniso nell'orrido Ade. Sulle frasette euripidee di 100-102, vedi la nota seguente.

103. Dioniso, che è mascherato da Eracle, si presenta come pazzo buffone (38-47, cfr. 41), soldato spaccone (49-50), persona colpita improvvisamente da una grande e misteriosa voglia mentre leggeva l'*Andromeda* (53-57), malato incompreso (58), personaggio tragicamente consumato da una brama (54), una brama solo paragonabile alla voglia che un Eracle prova per un bel minestrone (60-65). Oggetto del desiderio che lo dilania, egli rivela alla fine, è il morto Euripide, e a tutti i costi vuole andare da lui nell'Ade e magari anche più giù (66-70).... Dioniso desidera Euripide perché Euripide è poeta genuinamente *λάλος*, e Dioniso non sa cosa farsene dei poeti viventi, vecchi e giovani, e vacuamente *λάλοι* che Eracle gli ricorda (86-95); Dioniso desidera Euripide perché sulla terra non esistono più poeti « spermatici », cioè capaci di inventare come Euripide frasette spericolate (96-102). Per queste frasette Dioniso « va più che pazzo » (103); e Eracle la smetta di criticare il suo Euripide (104-107; per lo schema logico del dialogo 66-70/86-107, cfr. subito dopo *Rane* 117-136, e anche *Uccelli* 120-164, nonché *Acarnesi* 414-430). Oserà perciò il viaggio nell'Ade (116), batterà la pur lunga strada già battuta da Eracle (136), i serpenti e le fiere infernali non lo sgomentano (144-145). Ma strada facendo, di fronte ai pericoli, si comporterà buffamente da vigliacco, e ammetterà la propria vigliaccheria (285-308). Quanti guai per colpa di un paio di frasette euripidee (309-311)! Dopo una pausa pacifica, di fronte a nuovi pericoli, il vigliacco Dioniso abbandona la mascheratura eraclea, la passa al suo coraggioso Santia, e si traveste da schiavo (460-589; per il travestimento e per il suo significato, vedi la nota seguente).

Dioniso-Eracle si dice dunque mosso all'azione – il viaggio nell'orrido Ade – da una folle passione per il morto Euripide, da una vera e propria mania. Dioniso è appunto l'unico protagonista aristofaneo che confessa personalmente di esser vittima di una m a n i a (53-70, 103, cfr. 311). Un'azionistica mania in verità è tipica di molti protagonisti aristofanei, ma sono i loro servitori o compagni ad avvertire il pubblico che quegli eroi sono dei maniaci, degli anormali (*Vespe* 71, *Pace* 54, 65, 90, 95, *Uccelli* 31, *Pluto* 2): quegli eroi anzi agiscono con eccezionale lucidità e vigore, da veri superuomini. Dioniso-Eracle è un superuomo di cartapesta, e non lo nasconde, come non nasconde di essere un maniaco: quasi per fare capire agli spettatori che la sua considerazione per Euripide è burlesca, non seria. Tanto è vero che le frasettine euripidee per le quali va pazzo e per le quali affronta il viaggio nell'Ade, egli le deforma, cioè le calunnia.

Euripide nella *Melanippe*, sulla linea dell'omerico *Ζεὺς αἰθέρι ναίων*, aveva scritto *αἰθέρ' οἴκησιν Διός* e così aveva ripetuto nelle *Tesmoforianti* 272, qua Dioniso al pur metricamente reimpiegabile *οἴκησιν* sostituisce un volgare e ridicolo *δωμάτιον* (100a = 311a); Euripide nell'*Alessandro* aveva scritto *καὶ*

*χρόνου προὔβαινε πούς*, un'immagine non più ardita di quella di *Coefore* 965 (cfr. anche Simonide *fr.* 176, *Edipo a Colono* 618), ma che Dioniso, già solo col tralasciare il verbo di movimento, rende oscuramente grottesca (100b = 311b); e dell'appropriatissimo e logicissimo trimetro 612 dell'*Ippolito* Dioniso, ancor più maligno del Parente di Euripide in *Tesmoforianti* 275-276, fa due trimetri illogici e prosaici (101-102). E se alcuni spettatori non capissero che Dioniso critica e calunnia Euripide nel momento che dice di ammirarlo, c'è Eracle che li avverte subito al verso 104: « ma non sono altro che buffonate, e la pensi così anche tu ». E Dioniso gli risponde stravolgendo di nuovo una dizione euripidea *μὴ τὸν ἐμὸν οἶκει νοῦν· ἐγὼ γὰρ ἀρκέσω*, e perché la clausola è comica e perché quella clausola materializza il già metaforico *οἴκει*. Anche al 64 e al 282 vi è un analogo giuoco da parte di Dioniso su porzioni di trimetri euripidei, e al 93 *χελιδόνων μουσεῖα* sta in luogo dell'euripideo *ἀηδόνων μουσεῖα*.

Solo una volta Dioniso usa un trimetro euripideo per intero e senza sottintesi ironici: questo capita al 72, allorché egli, improvvisamente e effimeramente serio, ha proclamato che desidera Euripide quale « poeta bravo ».

107-112. Dioniso considera chiusa la discussione su Euripide, e anche Eracle, reagendo al fratello, si era espresso al 106 con stile conclusivo. Ora Dioniso tiene a chiarire a Eracle che egli è venuto da lui vestito come lui, perché nell'Ade vorrebbe profittare degli ospiti che Eracle vi ebbe una volta. Dioniso quindi non si è travestito da Eracle per un eventuale rapimento di Euripide al regno dei morti, come aveva fatto Eracle per Cerbero; ma si è travestito per trovarsi più a suo agio nella città infernale (cfr. poi 112b-115a). Il costume eracleo, allorché verrà risfoderato proprio davanti alla porta di Plutone (463), procurerà invece al sedicente Eracle e a Santia pericolosi inconvenienti (465-493, 549-673), e dell'ospitalità offerta da Persefone i due viandanti non profitteranno (503-548). Del costume e del travestimento eracleo si parla al 46-47, e di nuovo al 463-469 e poi dal 495 al 629 (ma cfr. anche 298-300 e 651).

Il travestimento, e ciò è quel che più importa, provoca l'ambiguità di Dioniso (e di Santia), un'ambiguità che regola l'avventura nell'Ade dalla parodo alla parabasi, e quell'ambiguità viene ricordata nei primi trimetri del ' prologo secondo ', allorché i già ambigui Dioniso e Santia sono stati riconosciuti da Plutone (cfr. 738-742). Insomma dal 107 fino alla parabasi, la commedia è regolata dal motivo dell'Ade (cfr. già 36b-37a): informazioni, « lunga traversata » (136), « avventure degne del viaggio » (283-284), ambiguità dei due forestieri davanti alla dimora di Plutone (significativi i conclusivi trimetri 672-673); durante il viaggio nell'Ade il motivo Euripide di 52-106 viene richiamato fuggevolmente e allusivamente solo al 311 = 100.

La mania per Euripide e le sue frasettine è dunque la radice di un viaggio e di un'avventura nell'Ade, che occupa tutta la prima parte della commedia; della seconda parte della commedia – la contesa artistica fra Eschilo e Euri-

pide – la radice è la mania dei malandrini dell'Ade per Euripide e i suoi sofismi (771-786a, al 776 *ὑπερεμάνησαν*). Nell'euripidomane e ambiguo pellegrino della prima parte della commedia, riconosciuto come Dioniso nel corso della pausa parabatica, Eschilo e Euripide finalmente trovano chi possa giudicare la loro contesa, e Dioniso si metterà a fare la persona seria (805, 810-811, 813). Ma peccato che Dioniso, facendo già il serio nel tratto 71-85, si sia compromesso un po' troppo per Euripide....

112-115. La diffusa domanda sugli ospiti e sulla vita nella città infernale non viene neanche presa in considerazione da Eracle (cfr. 116, ma cfr. poi 161), ma Dioniso esige che gli venga indicata la strada per l'Ade, la strada più veloce, ma che non sia calda e neppure troppa fredda (117-119). Le strade velocissime proposte da Eracle, Dioniso non le accetta, sicché non resta che « la lunga traversata » già fatta dal fratello (120-135, 136). Giunto finalmente davanti alla dimora di Plutone (cfr. 431-436), Dioniso prende contatto, e non di propria volontà, con Plutone solo nell'imminenza della parabasi (cfr. 669-673).

116. « o temerario, oserai dunque andarvi anche tu? ». *Ὦ σχέτλιε* è epicheggiante, come in *Acarnesi* 360. *Γάρ*: dal momento che mi chiedi informazioni su un soggiorno nell'Ade; per il *γάρ* interrogativo cfr. *Cavalieri* 32 e 858, *Uccelli* 815 e 1049, *Pluto* 124. Per *καὶ σύ γε* in clausola cfr. *Tesmoforianti* 865, e ved. la nota seguente alla fine.

117. « non una parola ancora a questo proposito! »: per un tale *πρὸς ταῦτα* e simili cfr. *Acarnesi* 702, *Vespe* 793, *Tesmoforianti* 707, *Rane* 993 e 1243. Come si è visto, la lunga discussione su Euripide si è chiusa al 107, e Dioniso ha or ora manifestato il fermo e preciso proposito di un soggiorno nell'Ade quale neo-Eracle, e Eracle vi ha reagito meravigliato con un: « o temerario, oserai dunque andarvi anche tu? », ma senza fare delle precise obiezioni « a questo proposito », cioè nei riguardi di una catabasi infernale. Ciononostante Dioniso gli ingiunge seccamente di non fare « ancora » obiezioni « a questo proposito », ma d'indicargli la strada più veloce per andare « giù nell'Ade ». E neanche al 70, quando Dioniso aveva ammesso il proposito di un viaggio nell'Ade in conseguenza della meravigliata domanda di Eracle: « (andrai da Euripide) giù nell'Ade...? », Eracle aveva mosso delle obiezioni a quel proposito, ma aveva accolto pacificamente la più che temeraria risposta del fratello e al fratello aveva anzi suggerito di tornarsene su dall'Ade con un poeta.

Che *ἔτι*, il quale sembra presupporre precedenti obiezioni, sia corrotto, è da escludersi: un verbo di dire, presente altrove in simili ingiunzioni, qua non è necessario, perché poi si ha *ἀλλὰ φράζε*; così come è da escludersi che l'ingiunzione si riferisca a tutte le obiezioni che Eracle ha fatto su Euripide, cioè sulla meta personale del viaggio nell'Ade. La discussione su Euripide, si è visto, si è rudemente conclusa al 107, e Dioniso con una sequenza di ben quasi otto trimetri (finora non ne aveva pronunciati mai tanti di seguito) ha portato

decisamente la conversazione su un altro argomento; e poi Dioniso non ingiunge a Eracle di non fare più obiezioni, ma di non fare più obiezioni « a questo proposito », cioè contro il proposito ora espresso di un viaggio nell'Ade.

Insomma una spazientita e pesante ingiunzione quale quella del 117 sarebbe più normale se ci fossero dei versi anti-Ade fra il 116 e 117 ovvero fra il 70 e il 71. Ma dei versi anti-Ade fra il 116 e il 117 in questo caso avrebbero determinato solo un'ingiunzione a non fare obiezioni, e non a non fare obiezioni « ancora a questo proposito ». Dei versi anti-Ade fra il 70 e il 71 sarebbero più naturali e convenienti, e perché lì si parla dell'Ade per la prima volta, e perché fra il 70 e il 71 vi è quel salto logico e stilistico che noi abbiamo commentato alla nota 71 e a quelle seguenti (fra l'altro può essere utile ricordare il passo del prologo della *Pace* citato alla nota 71). Che l'ingiunzione del 117 possa rinviare a obiezioni anti-Ade espresse dopo il 70 è stilisticamente normale, tanto più che Dioniso definisce l'ingiunzione con un *ἔτι πρὸς ταῦτα*, e tanto più che il suo spavaldo *εἰς Ἅιδου κάτω* del 118 ricalca polemicamente il dubitativo *εἰς Ἅιδου κάτω* di Eracle del 69.

Anche altrove in Aristofane ammonimenti con *ἔτι* rinviano a un analogo contesto più o meno remoto: cfr. per es. *Tesmoforianti* 1135 che rinvia di certo a *Tesmoforianti* 1107-1109. Per la gravità di simili ingiunzioni, cfr. *Pluto* 598-599, dove il verbo riprende polemicamente quello del 454, e *Rane* 1407. Se poi qui, come taluni vogliono, il *καὶ σύ γε* di 116b fosse di Dioniso, l'ingiunzione diventerebbe ancora più forte.

* * *

In sintesi, l'analisi dei trimetri 69-117 e di tutto il contesto utile, ha dato le seguenti risultanze:

1) fra i trimetri 52-70 e i trimetri 71-85 v'è un'incoerenza stilistica e logica, particolarmente forte fra 68-70 da una parte e 71-72 e 76-77 dall'altra;

2) fra i trimetri 71-85 e i trimetri 86-107 v'è un'incoerenza stilistica e logica, particolarmente forte fra 83-85 e 86-91;

3) il trimetro 311, coerente con il contesto 52-70 e 86-107 relativo a Dioniso maliziosamente infatuato di Euripide per il quale egli dichiara che intraprenderà una c a t a b a s i infernale (68-70, cfr. 96-119), è identico al trimetro 100;

4) il trimetro 91 presuppone che prima del trimetro 86 e dopo il trimetro 70, Euripide sia stato maliziosamente elogiato da Dioniso come « poeta discorsivo » (un elogio coerente con il malizioso contesto 86-107): nel contesto 71-85 tale malizioso elogio tuttavia non ricorre, bensì Euripide vi viene, e solo lì, elogiato esplicitamente e implicitamente come « poeta bravo » e « buon poeta » (71-72, 74, 76-77, 84);

5) il trimetro 117a sembra presupporre che Eracle abbia mosso in precedenza a Dioniso alcune obiezioni su una catabasi infernale in sé e per sé; nel

nostro testo queste obiezioni tuttavia non ricorrono, neanche dopo i trimetri 68-70 ove Dioniso annuncia la sua temeraria catabasi;

6) nel menzionare al 76 Sofocle come unico poeta morto migliore di Euripide, al 77 si attribuisce con insistenza, e per la prima volta, a Dioniso il proposito di un ' a n a b a s i dall'Ade con un bravo poeta: i due trimetri 76-77 sono detti da Eracle;

7) per merito di un intervento di Plutone al 1414, il proposito di un'anabasi con un bravo poeta riemerge al 1418-1421, e viene svolto nei cento e più versi successivi con i quali si chiude la commedia: la quale, dal verso 757 al 1410, aveva svolto il motivo della contesa fra Eschilo e Euripide per il trono tragico infernale;

8) i trimetri 71-85, gremiti di novità molto rilevanti e di argomenti pretestuosi, si distinguono per improprietà di lingua, di stile, di drammaturgia e di logica interna.

Nota bene: fra la parodo e la parabasi il viaggio nell'Ade è esclusivamente regolato dall'ambiguità di Dioniso e di Santia, un'ambiguità che trae origine dal travestimento eracleo inteso ad agevolare il soggiorno nell'Ade (108-115, cfr. 46-47). Subito dopo la parabasi la cessata ambiguità viene ricordata nei primi versi del ' prologo secondo ' (738-744). Al termine del ' prologo secondo ' si annuncia che Eschilo e Euripide, da tempo in contesa per il trono tragico infernale, hanno finalmente trovato nel non più ambiguo Dioniso un giudice per un loro imminente e ufficiale dibattito artistico; tale dibattito non si era potuto finora tenere a causa della mancanza nell'Ade di giudici competenti d'arte (805-811).

* * *

*Queste risultanze cospirano a indicare nei trimetri 71-85 non solo un'inserzione, ma un'inserzione avvenuta a scapito di versi congruenti con il restante contesto.* Congruenti cioè con *il contesto che motiva con mordace malizia una catabasi filoeuripidea di Dioniso-Eracle*: il contesto nel quale Dioniso, mascherato buffamente da Eracle, confessa di esser spinto a un viaggio infernale da una morbosa mania per Euripide: *per Euripide quale « poeta spermatico », cioè spericolato, per Euripide quale poeta preferibile agli sterili poetastri e poetucoli viventi, « più verbosi di Euripide un chilometro ».*

*I quindici trimetri 71-85* — caratteristici per gli incongruenti motivi 1) di Euripide desiderabile quale « poeta bravo », 2) di Dioniso coscienzioso e spassionato patrono di arte drammatica, 3) della sostanziale mancanza in Atene di un buon poeta tragico, 4) della defezione da Atene per la Macedonia di un buon poeta quale Agatone, 5) di un'anabasi dall'Ade di Dioniso con Euripide quale buon poeta, e non con Sofocle migliore di Euripide —, *furono senza dubbio inseriti in conseguenza della morte di Sofocle.* (E la soppressione delle presumibili obiezioni contro un viaggio nell'Ade già espresse da Eracle dopo il teme-

rario trimetro 70, fu dovuta forse anche al fatto che Dioniso, con nuova motivazione, annunciava ora al 71 che egli si recava nell'Ade perché aveva bisogno « di un bravo poeta »; e pertanto il suo proposito, in questo caso e in questo punto, non andava scoraggiato).

Con Sofocle, vittorioso per la ventiquattresima volta alle recentissime Dionisie del 406, scompariva l'ultimo poeta della vecchia generazione, e il teatro tragico di Atene diventava praticamente deserto: *Aristofane, che senza dubbio aveva progettato le « Rane » dopo la morte di Euripide nell'inverno 407-406, fu obbligato a tentare una vera e propria riforma della motivazione e dello scopo del viaggio di Dioniso nell'Ade.* Puri e semplici aggiornamenti anagrafici su Sofocle non sarebbero stati infatti adeguati alla nuova situazione teatrale e civile di Atene. Le *Rane* Aristofane le fece rappresentare al concorso di gennaio-febbraio 405: per il qual concorso a l m e n o un canovaccio della commedia era stato notificato di certo alcuni mesi prima, ché all'inizio dell'estate il nuovo arconte era entrato in carica con il consueto compito, fra gli altri, di curare sollecitamente l'organizzazione dei concorsi drammatici di gennaio-febbraio e di marzo-aprile (cfr. Platone, *Leggi* 817d e Aristotele, *Costituzione degli Ateniesi* 56). Sofocle, come si sa, morì sotto Callia, arconte appunto dall'inizio dell'estate 406 all'estate 405; e il testo più o meno definitivo delle *Rane* o il loro canovaccio sarà stato accettato dall'arconte nel corso dell'autunno, al più tardi. Il testo più o meno definitivo o un canovaccio: in verità la preferenza di Aristofane per le Lenee e non per le più tarde Dionisie di marzo-aprile, può implicare che le *Rane* erano a buon punto nell'estate-autunno 406 e che, verosimilmente, la necessità di una loro riforma non si era ancora presentata.

* * *

Sia quel che sia, con la morte di Sofocle il 'prologo secondo' delle *Rane* venne d'urgenza aggiornato, e con pari urgenza riforme significative furono improvvisate nel dialogo iniziale fra Dioniso e Eracle e, d i c o n s e g u e n z a, nella parte finale della commedia.

L'originario finale della commedia, di certo occupato a svolgere le preannunciate conseguenze del duello artistico fra Euripide e Eschilo n e l l' i n t e r e s s e d e l r e g n o d e i m o r t i — assegnazione del trono tragico infernale al vincitore e ricevimento nel pritaneo infernale (cfr. 761-765, e la parte finale dei *Cavalieri* subito dopo la conclusione del duello politico) — fu cancellato; e fu sostituito da un finale che s'industriò di fare una buona volta spuntare e maturare, almeno artificialmente, il seme piantato coi tardivi trimetri 71-85. Il grande e schiettamente comico dibattito artistico fra Eschilo e Euripide, già accarezzato in *Nuvole* 1364-1372, venne bruscamente interrotto quando ormai la vittoria stava per toccare a Eschilo, e venne volenterosamente avviato verso una coscienziosa e inaspettata gara supplementare: una

gara dettata appunto dalla tardiva e coscienziosa esigenza di un' a n a b a s i di un poeta nell'interesse di Atene ormai deserta di buoni poeti tragici (1411-1533, 1418-1421 → 77 e 71-72). E così Eschilo alla fine della commedia, dopo aver incaricato Plutone di affidare il suo trono a Sofocle, dall'Ade si poté mettere in viaggio verso la luce insieme con Dioniso, per giovare alle sorti teatrali e civili di Atene.

La morte di Sofocle aveva dunque provocato la resurrezione di Eschilo: ma proprio del poeta del quale Atene, a rigore, aveva meno bisogno, ché la tragedia di Eschilo, e solo quella di Eschilo, « non era morta con lui »; e proprio del poeta « che non andava d'accordo con gli Ateniesi » (*Rane* 868, 807). Ed Euripide, nei riguardi del quale Dioniso si era dovuto piuttosto seriamente compromettere perlomeno di fronte a Eracle e agli spettatori nel corso dei tardivi e seriosi versi del prologo, nell'improvvisato e serioso finale non ha tutti i torti di gridare al tradimento, come se Dioniso avesse prospettato a lui personalmente un ritorno sulla terra; e Dioniso non può trarsi d'impaccio che con delle spiritosaggini (*Rane* 1469-1478).

L'improvvisata strada, imboccata al 1411, fu appunto percorsa con qualche impaccio, con molti tentennamenti, senza sufficiente preparazione. E tutto il pezzo 1411-1533 è regolato da un'arte scenica piuttosto grezza: Plutone, quarto attore, interviene per la prima volta nel dialogo solo al 1414 e con brusca tempestività, il famoso trono tragico non viene portato sulla scena, Euripide dopo il 1476 si volatizza, il breve ricevimento in casa di Plutone è forzato, Sofocle brilla per la sua latitanza nonostante che erediti il trono di Eschilo, Dioniso nell'ultima cinquantina di versi è del tutto ignorato.

Alcuni moderni lettori analitici, come già alcuni filologi alessandrini, operano in questo finale delle espunzioni, specie nel tratto 1437-1466. Ma stabilirà men peggio il testo, chi tenga presente il fine e il modo con i quali quel testo fu redatto: da una parte Aristofane vi fu tenuto a presentare anche Euripide quale poeta eventualmente utile agli Ateniesi, e a farlo di conseguenza parlare piuttosto seriamente; dall'altra parte Aristofane vergò e mise insieme le carte di questo finale in maniera certamente piuttosto avventurosa, sicché esse poterono essere suscettibili di venir in seguito disordinatamente pubblicate. Gli autori di teatro del V secolo non si preoccupavano molto della loro fortuna libraria: l'essenziale era di condurre in porto, cioè in teatro, la loro opera.

E le improprietà logiche e sceniche dell'improvvisato finale patriottico delle *Rane* non dovettero, naturalmente, disturbare troppo gli spettatori e i giudici del concorso lenaico del 405: un'accorta rappresentazione poté rimediare a molte di quelle improprietà, e poi gli spettatori e i giudici conoscevano le gravi ragioni che avevano indotto l'autore a improvvisare una resurrezione di Eschilo e una nuova chiusa per la sua commedia.

La quale ottenne il primo premio, e superò le commedie dei rivali Frinico e Platone. E anche Frinico, che Aristofane si affretta a deridere all'inizio delle *Rane*, dovette aggiornare la propria commedia, che s'intitolava alle *Muse*: « beato Sofocle! morì dopo lunga vita, uomo felice e sapiente, compose molte

e belle tragedie: ebbe una bella morte, e un male non lo conobbe mai » (e questo ' elogio funebre ' implica che Sofocle non figurava fra i personaggi delle *Muse*).

E non solo le *Rane* ottennero il primo premio, ma ebbero, a quanto risultava all'aristotelico Dicearco, l'eccezionale onore di una replica. Quando, Dicearco non dice: ma evidentemente la replica, se fu ufficiale, dovette essere curata, già solo per ragioni tecniche economiche amministrative, dagli stessi attori e coreuti, dallo stesso corego e dallo stesso didascalo della prima rappresentazione. Insomma le lenaiche *Rane* dovettero essere ripetute nell'ambito della medesima amministrazione delle Lenee del 405, davanti al medesimo pubblico, davanti ai medesimi giudici. E il nuovo spettacolo sarà stato praticamente identico a quello giudicato degno di vittoria e di replica.

*1960.*

CARLO FERDINANDO RUSSO

POSTILLA. *In conseguenza della morte di Sofocle, la seconda parte delle « Rane » subì altre riforme, molto economiche ma oltremodo rilevanti*: uno dei quattro originari confronti tecnici fra Eschilo e Euripide venne soppresso, e il confronto principale, a carattere generale e conclusivo, venne anticipato, e scavalcò i tre residui confronti tecnici. Tali, perlomeno, sono le risultanze dei capitoli III e IV del *Commentario per una storia delle « Rane » di Aristofane* menzionato all'inizio di queste pagine.

In sintesi, le risultanze del capitolo terzo sono le seguenti: 1) i trimetri 1365-1367 sono incongruenti con l'esito della gara lirica e con la situazione scenica precedente: subito dopo il suo contrattacco lirico, chiusosi felicemente al 1363 (cfr. 1364b), il mai sconfitto e il mai volitivo Eschilo esige polemicamente una gara artistica che gli dia immediata soddisfazione; una gara che implica la presenza sulla scena di una bilancia; 2) *i versi 1366-1372, via via per bocca di Eschilo, di Dioniso e del Coro (1366, 1368, 1370-1372), presuppongono via via sempre più nettamente che la prodigiosa pesa del linguaggio tragico, vinta da Eschilo, era preceduta da un'analoga verifica tecnica, altrettanto prodigiosa*; 3) dai trimetri 799-801 si deduce che tale prodigiosa verifica veniva eseguita con « regoli e cubiti per parole ecc. », che consisteva cioè in una ' misurazione ' del linguaggio tragico; 4) le due verifiche meccaniche, simultaneamente preannunciate in 797-801, venivano predisposte subito dopo il contrattacco lirico di Eschilo (cioè dopo il trimetro 1364), e la prima verifica risultava favorevole a Euripide; 5) la prima verifica meccanica fu soppressa nell'ambito della riforma delle *Rane*, per il motivo che diremo più oltre.

Le risultanze del capitolo IV sono le seguenti: 1) il dibattito epirrematico 895-1098 è perfettamente e coerentemente elaborato; 2) 895-1098, a carattere generale e conclusivo, svolgono il programma proposto in 862b-864; le tre scene (1099)1119-1247, 1248-1364, 1365-1410, a carattere particolaristico e non conclusivo, svolgono il duplice programma proposto in 862a e quello preannunciato in 797; 3) 895-1098, precoci nei rispetti del contesto precedente e incongruenti con 860-894, presuppongono 1099-1410; 4) 1099-1410, tardivi e incongruenti nei rispetti di 895-1098, dipendono strettamente da 860-894; 5) 1065-1098, parte conclusiva di 895-1098, sono incongruenti con 1418-1470, con il nucleo cioè di 1411-1533; 5bis) il finale delle *Rane* r i f o r m a t e ,

versi 1411-1533, è ammissibile dopo 1099-1410, ma sarebbe inammissibile dopo 895-1098. Deduzioni: 1) 895-1098 in origine seguivano a breve distanza le scene 1099-1410; 2) *895-1098, che si concludono con una condanna politica nei confronti di Euripide, scavalcarono il contesto 1099-1410, perché le « Rane » riformate e il loro nuovo finale esigevano di considerare anche Euripide quale poeta degno di essere eventualmente risuscitato nell'interesse politico di Atene.* [1]

La scena con la misurazione del linguaggio tragico persa da Eschilo, che originariamente precedeva la scena della pesa dei versi di 1365-1410 vinta da Eschilo, venne soppressa perché nelle *Rane* riformate sarebbe venuta a trovarsi in prossimità del nuovo finale inteso a risuscitare Eschilo, e a risuscitarlo con tutti gli onori.

Le risultanze dell'analisi dei trimetri 786b-795 condotta nel capitolo primo del *Commentario* sono in sintesi le seguenti: 1) 786b-795 si distinguono per improprietà di lingua, di stile, di drammaturgia, di logica interna; 2) 786b-787, avvianti un ragguaglio su un evento remoto, proseguono 785-786a, che avevano avviato un ragguaglio su un evento futuro, con una dizione impropria per lingua, stile, drammaturgia e logica; 3) 787-790 ricalcano elementi caratteristici di 754-755, 771 e 777; 4) 788-790 offrono un ragguaglio incongruente con i ragguagli di 782-783 e 806-807; 5) 791-794 danno un'attuale e fortissima vitalità retroscenica a un personaggio (Sofocle) il quale sarà l'unico dei cinque personaggi ora retroscenici a restare per sempre retroscenico; 6) 792b-794 svelano implicitamente l'esito della commedia, ché l'ipotesi espressa da 793b-794 è drammaturgicamente inconcepibile nell'ambito della medesima commedia, giunta per di più ormai alla sua metà; 7) 793b-794, logicamente incongruenti con 791-792a, sono materialmente incongruenti con l'ambiente infernale descritto nel circostante contesto; 8) 795 non reagisce al ragguaglio di 788-794, ma si riconnette vacuamente a 785-786a e introduce vacuamente 796-801.

La riforma delle *Rane* risultante dai primi cinque capitoli del *Commentario*, è compendiabile in una tabella nella quale [⟨ ⟩] = sostituzioni, ⟨ ⟩ = aggiunte, ⌜ ⌝ = parti traslocate, ( ) = soppressioni superstiti, [ ] = soppressioni, ⌞ ⌟ = posizione originaria delle parti traslocate:

1-70 [⟨71-84⟩] 85-786a ⟨786b-795⟩ 796-894 ⌜895-1098⌝
1099-1251 (1252-1256) ⟨1257-1260⟩ 1261-1364 [ ] 1365-1410
[ ] ⌞895-1098⌟ [⟨1411-1533⟩].

[1] Alcune delle incoerenze dei versi 895-1098 con il circostante contesto furono avvertite da Ed. Fraenkel (1916; seguìto da H. Drexler, 1927), che richiamò l'attenzione anche sull'impegnativo preannuncio di 799-801. I due critici pensarono che 1) le vittoriose *Rane* in parte non piacquero e perciò furono in parte rinnovate per la seconda rappresentazione che avvenne alle Dionisie 405 (Fraenkel), 2) morto Sofocle, Aristofane improvvisò tutta l'ottima prima parte delle *Rane* e due grandi porzioni della seconda parte (delle quali una, quella finale, la abbozzò semplicemente), sacrificando quasi per intero le *Rane* che aveva scritto vivo Sofocle (Drexler). Tali conclusioni, né verosimili né internamente coerenti, scatenarono una violenta reazione unitaria, alfieri il Kranz (1917) e il Wilamowitz (1929). E su posizioni unitarie riposa oggi la critica: le *Rane* con la loro catabasi-anabasi furono scritte vivo Sofocle; Sofocle muore, e Aristofane inserisce con eleganza alcuni versi prosofoclei (così appunto il Wilamowitz in « Hermes » 64, p. 472).

## MATTEO BANDELLO NOVELLATORE «CORTEGIANO»

Matteo Bandello è nato a Castelnuovo Scrivia nel 1485, da nobile famiglia, nel territorio di Tortona, che allora faceva parte della Lombardia; però il Bandello si professò sempre lombardo, d'origine e di lingua. E in verità egli ricevette la prima istruzione proprio a Milano sotto la direzione dello zio Vincenzo, priore del convento domenicano di Santa Maria delle Grazie; continuò i suoi studi poi a Pavia, e appena sedicenne ebbe la ventura di poter accompagnare lo zio, nominato generale dell'ordine, in visita ai molti conventi sparsi da per tutto per l'Italia. Fu così anche a Firenze dove si sarebbe innamorato di una donna di nome Viola, poi a Roma, dove fu introdotto nel salotto elegante della cortigiana Imperia; quindi a Napoli, dove ebbe la protezione della vedova di Mattia Corvino, Beatrice D'Aragona; e si spinse perfino nell'estrema Calabria, giovandosi in tal modo di una larga esperienza di uomini e di paesi. Ma a ventun anno egli rimase, per dir così, orfano dello zio venuto a morire nel 1506, e allora rientrò nel convento delle Grazie.

Ma la sua vita mondana continuò, proprio mentre a Milano si disputavano il potere gli Sforzeschi, i Francesi, gli Spagnoli. Codesta vita di cortigiano o meglio di conoscitore delle corti, gli giovò perché poté entrare presto al servizio di Alessandro Bentivoglio, e della sua consorte, Ippolita Sforza, per i quali egli fu mandato alla corte di Luigi XII di Francia. A un certo momento si trasferì anche a Mantova, dove si rese accetto ai Gonzaga, particolarmente alla marchesa Isabella d'Este, la illustre mecenatessa delle lettere nel Cinquecento. Dopo il 1525, data della battaglia di Pavia, in cui i francesi furono disfatti e in cui fu fatto prigioniero lo stesso Francesco I, il Bandello si trovò molto a mal partito, poiché, aborrendo dagli spagnoli per la loro spilorceria ed alterigia, fu costretto a fare vita errabonda, ora a fianco del marchese Francesco Gonzaga ora di Giovanni delle Bande Nere, presso il quale ebbe almeno la ventura di conoscere Niccolò Machiavelli.

Il Bandello, dopo il sacco di Roma (1527), passò al seguito di Ranuccio Farnese, poi presso il capitano Cesare Fregoso, fuoriuscito genovese, allora generale della repubblica Veneta; ma anche lì ebbe scarsa fortuna, perché il povero Fregoso nel 1541 cadde sotto il pugnale dei sicari di Carlo V. Il Ban-

dello accompagnò la vedova, Costanza, in una quieta ed amena dimora nel Mezzogiorno della Francia, verso Bordeaux, dove il domenicano visse tra i suoi ozi letterari dal 1542 sino alla morte, avvenuta nel '61. Resse anche il vescovado di Agen, ma solo temporaneamente, finché i figli della sua padrona non furono in età conveniente per subentrargli. In quel periodo però egli fece pochissimo il pastore di anime, poiché, come si è detto, visse a sé e alle Muse, scrivendo in versi e in prosa, e componendo e correggendo le sue novelle.

Questi brevi tratti della sua biografia fanno apparire il Bandello come egli si movesse da uomo europeo; del resto questa è la caratteristica di molti cinquecentisti. La sua fama è affidata principalmente alle novelle ed è stato chiamato, con evidente iperbole, l'Ariosto in prosa del Cinquecento, o il Boccaccio del Cinquecento; egli fu certamente scrittore boccaccesco, nel senso che ripete o riprende molti motivi del *Decameron,* e intesse la sua prosa di lombardo di molti fiorentinismi e di metafore erotiche care al trecentista, ma pur ebbe il suo particolare genio per coteste metafore di natura amoroso-sessuale, sicché non si può dire che sia soltanto un riecheggiatore delle maniere espressive del grande fiorentino.

Ci domandiamo in quale periodo il Bandello è venuto scrivendo le sue novelle, e le date che possiamo raccogliere sono le seguenti: c'è il gruppo delle novelle milanesi e mantovane, e queste sono state scritte tra il 1506 e il 1525 (dai 21 ai 40 anni dell'autore). Un altro gruppo di novelle furono scritte a Verona dopo la guerra del 1525-27, fino al 1536; un nucleo considerevole spetta agli anni 1536-37, quando il Bandello accompagnò il Fregoso nella guerra del Piemonte. Infine l'ultimo ciclo sarebbe stato redatto in Francia, quando egli passò ad essere vescovo vicario, per dir così, ad Agen.

Le novelle bandelliane sono duecentoquattordici, più del doppio del *Decameron,* e vi figurano molti personaggi storici celebri quali Leonardo e il Machiavelli, il Trissino, Baldassare Castiglione, Francesco Berni, Giovanni delle Bande Nere e Marc'Antonio Colonna, o dame della più alta aristocrazia, come Ippolita Sforza, Isabella d'Este, Veronica Gambara. L'introduzione di tutti questi personaggi riesce a dare un colorito storico ai racconti; ma si tratta soltanto di scenario, di atmosfera e sfumatura storica, ché i particolari non vogliono essere delle cronache o delle memorie fedeli della storia contemporanea o passata. Sicché oggi a noi appare inopportuna tutta quella polemica aperta dal prof. Letterio di Francia sul « Giornale Storico » tra il 1921 e il 1930, dove si parlava di una « scoperta del vero Bandello ». Il Di Francia, uno studioso molto diligente ed assiduo ricercatore di fonti, si riattaccava alla famosa tradizione positivistica di cui Pio Rajna era stato uno dei più autorevoli rappresentanti. Si faceva questione d'invenzione e sono note le ingenuità di cui molti seguaci di cotesta metodologia diedero prova sull'esempio del maestro valtellinese; il Boiardo era più grande poeta perché aveva tutto inventato e l'Ariosto, che aveva semplicemente derivato le sue invenzioni o dal Boiardo o da altri cantari cavallereschi, scadeva a un gradino inferiore. Già nel 1900 il prof. Giovanni Alfredo Cesareo, facendosi bello

d'una distinzione del De Sanctis tra invenzione, immaginazione e fantasia, ma tacendo il nome del suo dittatore, aveva con molta facilità mostrato l'inconsistenza di cotesta tesi. E il Croce, che nei primi anni della « Critica » combatté questo andazzo dei così detti critici « fontanieri », ne volle fare maliziosa vendetta pubblicando, in successive annate della sua rivista, le fonti dei poeti e scrittori più celebrati contemporanei, del Carducci, del D'Annunzio, del Pascoli, del Fogazzaro e via discorrendo, accompagnando la pubblicazione di queste fonti con discussioni metodologiche che si possono vedere raccolte nei *Problemi di estetica*, e incitando i così detti critici « fontanieri » a utilizzare quelle derivazioni, non per menomare il valore del singolo poeta o scrittore, ma semplicemente per individuarne meglio l'originalità, nell'assorbimento del motivo affine e altrui. Chi contrastò con molto buon senso alla tesi del Di Francia fu Gioacchino Brognoligo, un caro studioso veronese che collaborò poi alla « Critica » con *La cultura veneta*, in diverse puntate, e ci diede una edizione pregevole, la migliore ancora oggi, di tutto il novelliere del Bandello negli « Scrittori d'Italia » del Laterza.

Nel novelliere del Bandello noi incontriamo fatti reali e curiose leggende storiche, come per esempio quella sulla contessa di Challant (che nei tempi moderni doveva dare luogo a una imitazione o meglio a una ripresa teatrale ad opera di Giuseppe Giacosa nel 1896), poi un'altra novella che riguarda le lontane origini della casa Savoia, e infine quella celebre di Giulietta e Romeo e l'altra di Ugo e Parisina.

Dopo il *Decameron* la raccolta delle novelle bandelliane è stata la più conosciuta e apprezzata nell'Europa contemporanea, per la sua universalità. Si ricordi il giudizio di un autorevole critico inglese, il Dunlop, che definì il novelliere del Bandello « uno specchio magico » nel quale si riflette il suo secolo; e il grande Lope de Vega, il quale dichiarò che le novelle tragiche del Bandello erano superiori a quelle del Cervantes. La lingua del Bandello non è né toscana né lombarda, ma è una prosa composita suppergiù quale fu l'ideale anche del suo vicino Baldassar Castiglione. Entrambi si opposero alle teorie del Bembo, che voleva il fiorentino o di Petrarca o di Boccaccio. Gli argomenti che appassionano il Bandello sono svariatissimi, ma innanzi a tutti vanno gli argomenti di carattere amoroso-sessuale; nella contessa di Challant, quando la perfida protagonista che più che donna è una criminale dell'amore s'innamora di Pietro di Cardona, siciliano, giovane di ventidue anni, « brunetto di faccia ma proporzionato di corpo e di aspetto malinconico », il Bandello scrive maliziosamente: « ella conoscendolo e giudicatolo *piccione di prima piuma* ed istrumento atto a far ciò che ella tanto bramava, se ne mostrava lieta in vista e quanto poteva più l'adescava per meglio irretirlo e abbarbagliarlo ».

Perché il Bandello racconta le vicende di questa criminale d'amore? Egli voleva essere il ritrattista della vita del suo secolo e perciò non rifuggiva dal ritrarre passioni che sconfinavano nel delittuoso, come di questa Bianca Maria vedova di Ermes Visconti. Naturalmente egli dedica la novella ad una gentile

dama, alla famosa Isabella d'Este, marchesana di Mantova, la quale teneva corte a Mantova. Bisognerà poi tener conto del gusto dell'« orroroso », che si determinò nella novellistica e nel teatro (l'*Orbecche*), in un momento di crisi di civiltà.

C'è poi la famosa novella relativa a Niccolò Machiavelli e a Giovanni delle Bande Nere. Il Bandello, pur essendo frate domenicano, indossò abiti militari tra il 1525-26, nel campo della Lega contro l'imperatore Carlo V, il quale assediava Milano. Il nostro frate si preoccupò di mettere a fronte il grande condottiero Giovanni delle Bande Nere e il grande pensatore politico Niccolò Machiavelli, autore del trattato *Dell'arte della guerra*: il segretario fiorentino doveva riordinare tremila fanti e si smarrì, nella bisogna sudando a goccioloni, tanto che a un bel momento intervenne Giovanni delle Bande Nere, il quale, in un volger d'occhio, con l'aiuto di trombe e tamburi ordinò quella gente in vari modi e forme, « con ammirazione grandissima di chi vi si ritrovò ». « Come si fu desinato, poi Giovanni delle Bande Nere, rivoltato a messer Niccolò lo pregaste che con una delle sue piacevoli novelle ci volesse ricreare », e il Machiavelli non si fece pregare e narrò, da arguto fiorentino, di « un inganno usato da una scaltrita donna al marito con una subita astuzia ». E il Bandello fa dichiarare al nostro grande Niccolò: « Io, signor mio, porto ferma opinione che se questa mattina voi non mi levavate d'impaccio, noi ancora ci troveremmo in campagna al sole ». Il nome del marito ingannato da Domicilla Rainieri è Cocco Bernardozzo, e anche nella onomastica si rivela la vena artistica del nostro sapido novellatore domenicano.

Ma il Bandello un'altra volta s'interessa ancora al Machiavelli, alla novella LV della parte prima, con la dedica al conte Bartolomeo Canossa, dove si discutono le teorie politiche del grande segretario. Qui appare l'altra faccia del Bandello e viene a galla la sua educazione tomistica se egli batte contro Machiavelli dicendo che il divulgare le sue massime politiche « è ufficio diabolico, meritevole d'eterno biasimo e di vituperio immortale ». La discussione di tutti i convenuti (ne sono scena gli aprici ed amenissimi luoghi del limpidissimo lago di Garda) verte sul capitolo dei *Discorsi*, il cui titolo è: « Sanno rarissime volte gli uomini essere al tutto tristi o al tutto buoni ». Il Bandello, mentre dice di ammirare lodare e commendare l'acutezza dell'ingegno del Machiavelli (egli lo scrive sempre con due *c*, secondo la gratia del tempo e che si è perpetuata fino alla prima metà dell'Ottocento), poi lo censura aspramente perché insegna « molte cose triste e malvagie », « delle quali molto leggermente se ne poteva e doveva passare », e gli fa una reprimenda perché prende le parti di Giampaolo Baglione, il quale era « capo facinoroso, incesto e pubblico parricida », e dopo tutto era un ribellante alla « Santa Romana Chiesa » e al « Capo e sommo Pontefice in terra, vicario del nostro Redentore messer Giesù Cristo » e aggiunge, per conto proprio, che si poteva dire: « il tale è un eccellente ladro, un perfetto adulatore, un gran ribaldo ed un finissimo ghiotto; ma non giammai che il nome d'onore gli si possa propriamente aggiungere ».

È significativo questo atteggiamento del Bandello, che rivela l'origine di tutta la polemica anti-machiavellica che si sviluppò nel suo secolo e nel secolo posteriore: il Machiavelli rimaneva l'acutissimo ingegno, ma il Machiavelli era l'eversore dei privilegi della chiesa cattolica. Però si viene elaborando la « ragion di stato », che in fondo non è che la ragion della Chiesa e nelle pagine di Tacito si leggono e si trascrivono le massime di Machiavelli. Senza dire che l'accorto Bandello, in altro luogo, nella prima delle sue novelle, introduce messer Lodovico Alemanni, ambasciator fiorentino, e parafrasa, in tutto e per tutto, la bella prosa del nostro gran Segretario. Lo maledice per le sue dottrine contro la Chiesa Cattolica, lo loda per tutto il resto e intanto lo viene depredando qua e là. Il professor Letterio di Francia si scandalizzava di tutto questo, ma non per le ragioni per cui potremmo scandalizzarcene noialtri studiosi venuti dopo; il Di Francia se ne scandalizzava sempre in omaggio al pregiudizio dell'invenzione, noi, semmai ne avessimo voglia, lo censureremmo per questa doppiezza di linguaggio e di verità, che ci ricorda un po' in anticipo il discorso del dottor Azzeccagarbugli alla tavola di don Rodrigo, quando questi lodava la sentenza di fra Cristoforo, buona, ottima e di giusto peso sul pulpito, ma che non valeva niente, sia detto col dovuto rispetto, in una disputa cavalleresca, perché ogni cosa è buona a suo luogo. E noi diamo rilievo alle uscite del Bandello, soltanto per mostrare come già fin dal Cinquecento fosse maturata quella duplicità di coscienza che è stata sempre la grave tara del letterato italiano.

Vi sono altri uomini illustri presentati nel novelliere, per esempio Leonardo da Vinci, mentre dipinge il famoso *Cenacolo* nel convento delle Grazie a Milano:

> Soleva, dal nascente sole sino all'imbrunita sera non levarsi mai il pennello di mano, ma scordatosi il mangiare e il bere, di continovo dipingere. Se ne sarebbe poi stato dui, tre o quattro dì, che non v'averebbe messa mano, e tuttavia dimorava talora una o due ore del giorno, e solamente contemplava, considerava, ed essaminando tra sé, le sue figure giudicava. L'ho anco veduto secondo che capriccio o ghiribizzo lo toccava, partirsi da mezzogiorno, quando il sole è in lione, da Corte vecchia ove quel stupendo cavallo di terra componeva, e venirsene dritto a le Grazie, ed asceso sul ponte pigliar il pennello ed una o due pennellate dar ad una di quelle figure, e di subito partirsi ed andare altrove.

Orbene, il Bandello mette in bocca a Leonardo una novella su fra Filippo Lippi, pittore fiorentino, che, preso dai mori e fatto schiavo, fu per l'arte della pittura liberato ed onorato. Qui il critico fontaniere fa osservare che il racconto è derivato dal Vasari.

Quello che impressiona molto favorevolmente sulla versatilità degli interessi del Bandello è il bisogno da lui avvertito di colorire anche lo scenario, volta per volta, dei suoi racconti, e di delineare quello che era lo stile delle più grandi città e più rinomate nel Cinquecento: Roma, Milano, Venezia, Napoli, ecc.

Non si può disconoscere la veracità delle caratteristiche che egli sa dare delle singole città. Roma è la città-centro di tutta la vita artistica e culturale della penisola, dove concorrono tutti i belli e più elevati ingegni del mondo:

Quivi sono iureconsulti eccellenti, filosofi e naturali e morali consumatissimi; quivi pittori si veggiono miracolosi. Ci sono scultori, che nel marmo cavano i volti vivi, e i conflatori con il metallo gittano ciò che vogliono (51, II).

La presentazione di Milano che ci ricorda quella entusiastica di Bonvesin de la Riva:

I nostri milanesi nell'abbondanza e delicatezza di cibi sono singolarissimi e splendidissimi in tutti i lor conviti, e par loro di non saper vivere se non viveno o mangiano sempre in compagnia. Che diremo de la pompa delle donne nei loro abbigliamenti, con tanti ori battuti, tanti fregi, ricami, trapunti e gioie preziosissime? Che quando una gentildonna viene talora in Porta, par che si veda la ascensa ne la città di Vinegia? E in qual città si sa che oggidì siano tante superbe carrette tutte innorate di oro finissimo, con tanti ricchi intagli, tirate da quattro bravissimi corsieri, come in Milano ognora si vede? Ove più di sessanta da quattro cavalli e da due infinite se ne troveranno, con le ricchissime coperte di seta e d'oro frastagliate di tanta varietà distinte che quando le donne carreggiano per le strade, par che si meni un trionfo per le strade come già fu costume de' romani quando con vittoria dalle regie provincie e regi debellati e vinti a Roma tornavano?

E il buon novellatore si preoccupa anche del problema linguistico della sua città d'elezione e scrive:

La natura gli ha negato un idioma conveniente a la beltà, ai costumi e a le gentilezze loro, ché in effetto il parlar milanese ha una certa pronunzia, che mirabilmente gli orecchi degli stranieri offende. Tuttavia elle non mancano con l'industria al natural diffetto supplire, perciochè poche ce ne sono che non si sforzino con la lezione de' buoni libri volgari o con il praticare con buoni parlatori farsi dotte, e limando la lingua, apparare un accomodato e piacevole linguaggio, il che molto più amabile le rende a chi pratica con loro (9, I).

Molto vivace e colorito è anche il quadro di Napoli (7, II) e ci attira in modo particolare la descrizione di Pozzuoli,

ove finse il padre dei poeti esser la via che all'Inferno conduce e dove si può vedere gli effetti più che mirabili che la zolfatara produce.

E ancora un'ultima città, Venezia:

Vinegia, come ciascuno può sapere, che vi sia qualche tempo dimorato, è città mirabile per lo sito, ove si trova tra quegli stagni marini fondata, e bellissima per i molti magnifici e ricchi palagi che si veggiono edificati, e poi, a mio giudizio, città molto libera ove ciascuno, sia di che stato si voglia, può andar e star solo od accompagnato, come più gli aggrada, che non v'è nessuno che lo riprenda o che ne mormori, come qui si fa, che se un gentiluomo non mena una squadra di servitori seco, dicono che egli è un avaro e se con troppa coda, diranno che egli è prodigo e che in quindici dì vuol logorare le sue facoltà. V'è poi un'altra cosa in Vinegia, che v'è un infinito numero di puttane che altrove chiamano con onesto vocabolo cortegiane (31, III).

Vogliamo bruciare Giove, vogliamo bruciare Saturno? Sol perché il Bandello toglie la vita di Filippo Lippi del Vasari pubblicata nel 1550, quando Leonardo non che dipingere il *Cenacolo* era morto da più di trent'anni, e da dieci anni era morta Ginevra Rangone Gonzaga, la gentildonna a cui è dedicata la novella?

Vogliamo bruciare Giove e vogliamo bruciare Saturno perché il Bandello si serve de le *Istorie fiorentine* del Machiavelli composte tra il 1520 e il 1525, ma pubblicate solo nel 1531? Anche il gusto dei racconti criminosi come quello accennato della contessa di Challant, rientrava in quella tendenza e piacere dell' o r r o r o s o , che fu proprio di tutta la seconda metà del Cinquecento, quando la civiltà europea e non soltanto quella italiana, aveva perduto la sua serenità olimpica, la sua serenità di tipo ariostesco e si compiaceva di foschi drammi come l'*Orbecche* del Giraldi Cinzio, ferrarese, una tragedia in cui si ammazzavano tutti, preludendo anche a quel gusto che doveva manifestarsi nella stessa tragedia dello Shakespeare. Fu solo il Settecento arcade che reagì a questa violenza e vi reagiva in maniera talvolta perfino buffa, tanto che il povero Metastasio ebbe un grave scacco facendo rappresentare il suo *Catone in Utica,* suicida sulla scena. Le damine del Settecento torsero il grifo, perché non tolleravano un cruento spettacolo di cotal genere e il povero poeta fu costretto a modificare l'ordito del melodramma e far morire il suo Catone dietro le quinte.

## 2. Il gusto della « cortigiania » nel Bandello.

Un altro merito positivo del Bandello ai nostri occhi è questo: egli apparteneva all'ordine domenicano e i domenicani in un certo senso erano inaspriti per la condanna al rogo del loro Girolamo Savonarola, ma nel giro di un cinquantennio la storia si era venuta rivolgendo e il novellatore nostro ci presenta per dir così un'Italia pacificata, sebbene ricorrano sempre nei suoi racconti nomi di tanti guerrieri, fra i vari potentati e le varie regioni. Il Bandello potrebbe avere l'aria di essere un conciliatore tra la vecchia cultura medievale, di carattere tomistico, e l'esperienza umanistica e c o r t e s e . Fu c o r t e s e , come ispirazione, anche il Boccaccio, ma si tratta di una cortesia episodica: noi possiamo ricordare la novella della marchesana di Monferrato e del Re di Francia, la novella del Saladino e di Torello da Stra; ma tutti i racconti invece del nostro cinquecentista sono intonati a quell'esigenza di vita cortese che era un po' la nota di tutta la società nuova. Il Bandello ha quindi per noi una sua originalità, è uno scrittore che sul fondo tomistico della sua cultura ha saputo innestare lo spirito umanistico, e lo spirito cortese della cortigiania cinquecentesca. Ed egli merita di essere messo accanto a Baldassar Castiglione più che accanto a scrittori di novelle come i Giraldi Cinzio, autore degli *Ecatommiti* o allo Straparola autore de *Le piacevoli notti*. Il Bandello non ambiva di essere uno scrittore originale nel significato posi-

tivistico del termine; egli prendeva infatti i suoi racconti dove li trovava. Non si sognò di essere il Boccaccio del nuovo secolo; egli ebbe un altro mito e fu quello della c o r t i g i a n i a . La cortigiania che traspira da tutti i suoi racconti si accorda con la cortigiania che c'è non soltanto nel Castiglione che fu il precettore specializzato, per dir così, del cortegiano, ma con la cortigiania quale fu idoleggiata da altri scrittori a lui contemporanei. La cortigiania c'è in Machiavelli e in Guicciardini, ma vista sotto l'angolo dell'operare politico, e dove necessariamente non interessa il quadro, ma interessano le azioni degli uomini. C'è la cortigiania del Castiglione, che ha qualcosa di olimpico, e che ha fatto pensare a qualche affresco di Raffaello, e la corte del Castiglione è nettamente diversa dalla corte quale noi possiamo trovare nelle pagine e nel costume di Pietro Aretino. Pietro Aretino è il virtuoso che vorrebbe vivere dei suoi talenti, il Castiglione invece è il disinteressato e se si vuole anche l'idillico contemplatore di una corte, quale si era prolungata nel ricordo e nell'immaginazione, dopo gli esempi datine dal Boccaccio nel suo *Decameron*. La corte del Castiglione è la corte dei nobili costumi, la corte dell'Aretino è la corte della più sfrenata dissolutezza, mentre la corte del nostro Bandello è quella che vuole perpetuare il gusto letterario della società del suo tempo. Da ciò i numerosi artisti, che intervengono nei suoi racconti, da ciò l'intervento dei personaggi storici, l'intervento delle grandi dame. Che egli fosse uno scrittore per dir così con interessi largamente sociali, lo si desume anche dal volume del Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento*, apparso com'è noto verso il 1860, dove l'opera del Bandello è utilizzata assiduamente dallo storico svizzero come quella di un ritrattista della vita cortese del Cinquecento.

Il Bandello metteva in rilievo la libertà di conversazione che si praticava in Inghilterra e nei Paesi Bassi con le fanciulle; basti citare la novella XLII della seconda parte, dove il Bandello introduce il racconto così:

> Medimborgo è terra principale dell'Isola di Zelanda, molto ricca e mercantile, ed ubbidisce all'imperatore, ove sono di molte belle donne e piacevoli; ed io per me eleggerei di starvi sempre così mi piace quella pratica e dimestichezza, ma vorrei avere i denari di Ansaldo Grimaldi [ricchissimo mercante genovese], per fare tutto il dì delle cene a quei giardini, e averci sopra sempre diece o dodici belle giovanette, bianche come la neve, e tanto piacevoli che pare che tu sia stato cento anni con loro, e solamente quella sera le averai vedute.

Come nota di vita cortese, bisogna ricordare anche le novelle dedicate a Gonnella buffone, che sono di diverso tono e colorito di quelle che gli ha consacrate Franco Sacchetti. Il buffone era un personaggio importante in una corte, e il Bandello rende a Gonnella il dovuto onore. Tipica la novella in cui egli, avendo fatto uno scherzo alla marchesana di Ferrara e alla propria moglie, quando la marchesana con un tranello lo attira nelle sue camere, e fa uscire tutte le sue damigelle, e massare, e serventi, succinte e armate di bastoni, e nerbi di cornio, « che parevano proprio li farisei co' le squadre de li

soldati che volessero pigliare Cristo », chiede il tempo di dire poche parole, « perché poi voi e le damigelle vostre tutto quello strazio di me che più vi aggrada, pigliate ». La marchesana lo lascia parlare, e il Gonnella dice:

Madama, io supplico voi e tutte queste vostre damiselle e donne, che quella di voi, che ha posto il cimiero delle corna in capo al suo consorte, compiacendo del corpo suo a chi si voglia, e prego ancora quelle che non sono maritate e che si sono sottoposte agli amanti loro, che siano le prime a battermi, e non mi abbiano in conto alcuno una minima compassione. — Udendo questa cosa, le donne restarono tutte confuse, non sapendo che farsi. Nessuna voleva essere la prima a percuoterlo, per non parere femina disonesta. E dicendo fra loro che non erano mica donne di mala vita, e contendendo con dire l'una con l'altra: — Va tu! Va tu! — il buon Gonnella col timore delle future battiture che credea avere, aggiungendo ale a li piedi, in dui passi saltò all'uscio, e aprendolo se ne corse ove il marchese disinava.

Dove è chiaro che il Bandello parteggia per Gonnella buffone, e per il suo scaltrito ingegno; ciò che significa l'assoggettarsi alla regola della corte, che legittimava questi scherzi. Il Sacchetti, uomo discolo e grosso, raccontava invece le vicende di Gonnella buffone come casi *buffi, nuovi* avrebbe detto il trecentista.

### 3. Le preoccupazioni linguistiche del Bandello e il gusto dell'« orroroso ».

Il Bandello, ormai si sa, si considerò sempre un milanese, e fece qua e là le difese della sua patria, ma sempre con un certo complesso d'inferiorità rispetto a Firenze e alla Toscana tutta. Anche il Castiglione pareva che l'avesse rotta con le teorie del Bembo, ma entrambi, il Castiglione e il Bandello, erano schiavi di un incombente mito della fiorentinità della lingua. Il frate domenicano alla novella XXXI della seconda parte parla d'un messer Giambattista Lattuate, e introduce la novella difendendo il milanese:

S'io domando loro per qual cagione non vogliono ch'io dica bene de la patria mia, altro non mi sanno che rispondere, se non che il parlare milanese è troppo più goffo che parlar che si usi in Lombardia, e quasiché non si vergognano chiamarlo più brutto che il bergamasco. Ma io non trovo mai che i tedeschi parlino altro linguaggio che il loro, i francesi quello di Francia, e così ogni nazione il parlare suo nativo. Io non vo già dire che la lingua cortigiana non sia più limata della milanese, ché mi crederei dir la bugia; ma bene mi fo a credere che nessuna lingua pura che s'usi del modo ove è nata che sia buona. Si pigli pure e la toscana e la napoletana, e la romana, o qual altra si voglia, che tutte, non eccettuando alcuna, hanno bisogno di essere purgate e diligentemente mondate, altrimenti tutte sentono un poco del rozzo, ed offendono gli orecchi degli ascoltanti. Così credo io che il parlare milanese sia da sé incolto, ma non si può leggermente limare. Tuttavia io non saprei biasimare chiunque si sia che la lingua sua volgare parli, che insieme col latte ha dai teneri anni bevuta.

E allora racconta d'un cardinale milanese, il Trivulzio, che, trasferitosi a Roma, non si poteva nascondere che fosse milanese, « sì schiettamente quel

linguaggio parlava ». A quelli che facevano il verso al cardinale, invitandolo ad accostumarsi alla lingua cortegiana, egli soleva rispondere che la lingua che egli parlava era la lingua milanese, e che i suoi morditori gli mostrassero una città migliore e d'ogni cosa più abbondante di Milano; e allora egli imparerebbe quell'idioma. Alla novella I e alla novella II della prima parte il Bandello fa altre dichiarazioni, possiamo dire di umiltà linguistica, rivolgendosi alla signora Ippolita Sforza, diventata Bentivoglia:

> Se nulla di buono in questa novella troverà, e se vi saranno assai cose rozze, male esplicate, né con ordine conveniente poste, o con parlar barbaro espresse, alla debolezza del mio basso ingegno l'ascriva, e al mio poco sapere, e pigli in grado il mio buon volere, pensando ch'io son lombardo, e in Lombardia a le confini de la Liguria nato, e per lo più degli anni miei sino ad ora nodrito, e che, come io parlo, così ho scritto, non per insegnare altrui, né accrescere ornamento alla lingua volgare, ma solo per tenere memoria delle cose che degne mi sono parse di essere scritte.

Ciò che ricorda il Boccaccio, quando faceva la difesa delle sue novelle, perché scritte « in fiorentin volgare, e in istilo umilissimo e rimesso, quanto il più si possono ». Alla novella seconda il Bandello ribadisce ancora questa sua inferiorità di origine: il signor Silvio Savello, nominato nella lettera dedicatoria, aveva raccontato una bellissima novella che sommamente a tutti gli ascoltanti piacque, e il nostro novellatore aggiunge:

> Ben mi duole non aver saputo imitare l'eloquenza del signor Silvio, che in effetto nella sua narrazione mostrò grandissima; ma io son lombardo, ed egli romano.

Simulato o sincero, c'è sempre in lui questo complesso d'inferiorità linguistica; e che è un po' comune a tutti gli uomini dell'alta Italia, per il fatto stesso che per tre secoli il volgare fiorentino aveva trionfato per la grande tradizione impiantata dai tre magni scrittori, Dante Petrarca e Boccaccio.

Fra i vari interessi del Cinquecento c'è quello per la magia; a tutti è noto che le streghe ebbero grande fortuna, o sfortuna, fino a tutto il Seicento, se ci credeva perfino il cardinale Federigo Borromeo, come si credeva agli untori e a mille altre superstizioni. A parte l'ovvia spiegazione, che la superstizione nasce sempre dal timore del trascendente, per cui si popola di ombre questo nostro povero mondo, c'è da dire che nel Rinascimento si approfondisce la conoscenza della natura, e quindi è ovvio che accanto alla scienza della natura, maturi anche quella che si può dire, con termine moderno, la fantascienza. Ora un narratore come il Bandello si interessa di magia, e l'introduce qua e là in qualche modo nelle sue novelle; si tratta particolarmente della novella intestata a Pandora (LII, parte terza), una di quelle donne criminose, quali appaiono non di rado nei racconti del Bandello; essa, inasprita per l'abbandono del suo amante, il Partenopeo, parla con un frate, che aveva voce di essere grandissimo incantatore, e faceva mirabilissimi effetti. Questo frate, conventuale, di una delle religioni mendicanti, ci sembra adombrato

con parole e colori rubati al fra Timoteo di Machiavelli, se parla in questo linguaggio:

> Perché il nostro guardiano ci tiene molto stretti, ed appena ci dà il mangiare, converrà che voi provvediate d'alcuni pochi denari, che per comprare d'alcune cose odorifere da fare le suffumigazioni e incensamenti bisognano.

Ma naturalmente l'incantesimo non giovò a nulla; e allora Pandora delibera per viva forza di liberarsi della creatura che già nel ventre si faceva sentire. Qui corre l'osservazione, che abbiamo già anticipato, sul gusto dell'orroroso: la narratrice è la contessa Barbara Gonzaga, contessa di Gaiazzo. La Pandora, liberatasi del suo disgraziato portato « non essendo ancora di così ferma e barbaresca crudeltà sazia, né avendo appieno presa quella vendetta che voleva, fece venire un mastino in camera. La scelleratissima Pandora di sua mano tutto il figliuolo diede al cane, e sofferse lietamente di vedere mangiare le carne sue, il figliuolo proprio ad un mastino ». E chi racconta tutto questo? Lo racconta la contessa Barbara Gonzaga, e nella compagnia c'era la signora Ippolita Sforza, consorte di Alessandro Bentivoglio. La narratrice contessa punteggia il suo racconto di frasi di raccapriccio, ma intanto continua imperterrita, e racconta anche della baldoria a cui si abbandonò la femmina turpe, perché dopo la violenza fatta a se stessa e al suo portato si recò subito in chiesa, e poi per la città a spasso in carrozza, e la sera a una cena allegra.

Noi ci domandiamo come si spiega questo gusto parossistico dell'orroroso, che si determinò intorno a quegli anni in tutta Europa, almeno in quella meglio conosciuta, l'occidentale? Deve trattarsi precisamente di una grave crisi di civiltà. Non fu tragico il Trecento, né il Quattrocento e lo stesso primo Cinquecento: la menzogna d'un moralismo comandato, per fronteggiare le rivoluzioni protestantiche, doveva necessariamente aprire un *hiatus* nella coscienza dell'universale; da qui il gusto dell'orroroso, da qui la nascita della tragedia, proprio in quell'Italia, che si diceva priva d'un tal genere letterario. E certamente, finché si guardava al Trissino, e poi più tardi al Gravina, non poteva ritrovarsi la tragedia, ma proprio uno scrittore francese, il Voltaire, affermò che « quando la Francia se ne stava ancora ai misteri e agli sceneggiati atti degli apostoli, gli italiani avevano dato l'esempio d'una tragedia degna ». E il Croce ricordava il vecchio storico francese Ginguené, il quale aveva determinato e difeso l'ufficio adempiuto dai primi grandi scrittori italiani di tragedie, aggiungendo che il sistema tragico francese non sarebbe sorto senza quello italiano. Era il giudizio d'un francese, che non poteva essere accusato di disfavore per la sua stessa nazione. Il maestro napoletano poi finiva col sostenere che « il teatro inglese e tedesco avevano ricevuto un qualche sussidio particolare dalla tragedia italiana », e aveva avuto un'intuizione geniale quando ebbe ritrovato la tragedia nella *Gerusalemme liberata* del Tasso, e poi aveva messo innanzi *La Reina di Scotia* di Federico della Valle.

### 4. Le novelle di Giulietta e Romeo e di Ugo e Parisina.

In tal modo noi riusciamo a giustificare questo gusto dell'orroroso che ricorre anche nelle novelle del Bandello. Non a caso egli doveva essere il redattore più celebre della novella di Giulietta e Romeo; naturalmente i critici fontanieri riportano la novella a Luigi Da Porto, vicentino, ma con un po' di buona volontà la si potrebbe ritrovare anche nel *Novellino* di Masuccio Salernitano.

Chi era questo Luigi Da Porto? Questi è nato a Vicenza, il 10 agosto 1485, ed è vissuto per alcuni anni nella corte di Urbino; quando nella guerra dei collegati di Cambrai, la sua città fu tolta agli imperiali e ricuperata da Venezia, ebbe il comando d'una compagnia di cavalleggeri (1510); ferito gravemente fu costretto ad abbandonare l'esercizio delle armi. Fu proprio durante la sua convalescenza che egli si diede alle lettere, vivendo a Venezia e poi a Vicenza, dove venne a morte il 10 marzo del 1529. Fu dunque un letterato occasionale, che scrisse per ragioni valetudinarie, e però il suo racconto su Giulietta e Romeo si riduce a uno schema; pare che soltanto il nome dei Capuleti e dei Montecchi, derivati dal sesto canto del *Purgatorio*, siano stati introdotti da lui. Sono notizie che deriviamo dal Di Francia.

Ma il Bandello inquadra tutta la vicenda in particolari molto realistici: addirittura abbiamo in lui una morte di tipo orroroso, poiché Giulietta si cala in un m o n i m e n t o , in un sepolcro, cioè, dove era stato messo di recente il cugino Tebaldo, ucciso da Romeo durante la festa. Il racconto del Bandello è poi intricato di molte altre vicende; si parla della fuga di Romeo fino a Mantova, si parla a lungo di fra Lorenzo, si parla della madre di Giulietta, madonna Giovanna; sicché non è puro caso che lo Shakespeare si ispirasse al racconto del Bandello appreso attraverso il poema del Brooke, *The tragical History of Romeo and Juliet* (London, 1562); e la trattazione che un egregio studioso francese, Henry Hauvette, ha fatto de *La morte vivante*, Paris, 1933, mostra quale contributo particolare il Bandello abbia portato a questo racconto.

Trattandosi poi che la novella è dedicata a Girolamo Fracastoro, e immaginandosi che sia stato il Fracastoro a raccontarla, la novella viene introdotta con una descrizione di Verona, esaltata dal medico e scrittore veronese per la bellezza del suo sito, per « il nobile fiume che l'attraversa, le chiarissime acque, le mercatanzie che manda l'Alemagna abbondevole, come anco per gli ameni e fruttiferi colli e piacevoli valli, con aprici campi che vi sono intorno ».

Un'altra celebre novella è quella di Ugo e Parisina, la XLIV della prima parte; e la narratrice è la signora Bianca da Este. Questa novella ritornerà come a tutti è noto in un poema del Byron, e anche in una tragedia poco felice di Gabriele D'Annunzio (1912). Ma queste novelle valgano ad essere ricordate non soltanto per il gusto della cortigiania, ma anche vorrei dire per il senso della muliebrità, che fu fortissimo nel nostro scrittore. Nella novella di Ugo

e Parisina, si racconta dei vari bastardi del marchese Niccolò d'Este: Lionello, il famoso Borso d'Este, e altri, finché si giunge al fatto conclusivo, che il marchese Niccolò « delibera un'altra fiata maritarsi », risolvendosi a prender per moglie una figliuola del signor Carlo Malatesta, allora potentissimo signore di molte città nella Marca e nella Romagna, e stimato gran capitano dell'arte militare tra gli italiani: « Era la sposa fanciulletta, perché non passava ancora quindeci anni, bella e vezzosa molto ». La voce del Bandello si addolcisce tutte le volte che deve tratteggiare qualche bozzetto femminile; credo che egli sia il più copioso dipintore di donne, attraverso il suo novelliere. La giovane sposa non stette troppo col marchese, che s'avvide « come egli era il gallo di Ferrara, di modo che ella ne perdeva assai ». La Malatesta, considerati i modi e i costumi degli uomini di corte, gettò per malasorte gli occhi addosso al suo figliastro, il conte Ugo, il quale nel vero era bellissimo e di leggiadri costumi ornato. « Essendole adunque grandemente piacciuto, di lui in modo si innamorò, che non le pareva aver mai riposo né contentezza, se non quando lo vedeva e ragionava con lui ».

Si deve osservare che il Bandello ha dato rilievo grandissimo a Parisina, assai meno a Ugo; ci si potrebbe obiettare che lo stesso è avvenuto a Dante, quando ha dato rilievo e voce a Francesca, e meno a Paolo; e ci potremmo anche ricordare dei romanzi del Fogazzaro, che sono sempre dominati dalla donna, da Marina di *Malombra,* a Violet del *Mistero del poeta,* a Elena del *Daniele Cortis,* alla Luisa di *Piccolo mondo antico*; e a altre donne dello scrittore vicentino. L'ispirazione religiosa di Dante poteva indulgere verso la donna peccatrice, e lasciare in ombra Paolo; nel Bandello, per trascurare la genesi particolarmente estetico-sensuale della donna fogazzariana, è sempre questo mito della muliebrità, o della donna terribile, o della donna profondamente amorosa, che domina la fantasia del novellatore. Nell'assenza del marito, Parisina attira il figliastro nella sua camera, e gli fa questo discorso:

> Io non so, dolcissimo signor mio, se voi mai avete pensato sovra la poco lodata vita che il marchese Niccolò vostro padre fa, e i modi che egli tiene, i quali veramente sono tali, che sempre mi saranno cagione d'una perpetua mala contentezza.[1] Egli, poi che rimase, morendo la felice memoria della signora Vostra madre, vedovo, si diede di siffatta maniera dietro alle femmine, che in Ferrara e per il contado non c'è cantone dove egli non abbia alcun figliuolo bastardo. Credeva ciascuno che dopo che mi sposò dovesse cangiar costume; ma perché io sua moglie sia divenuta, in parte alcuna non s'è mutato della sua perversa consuetudine, ché, come faceva, quante femmine vede, tante ne vuole.... Voi, signor mio, e io siamo di convenevole età per essere congiunti insieme.... per dirvi il vero io sempre affettuosissimamente vi ho amato ed amo più che l'anima mia, né m'è possibile che ad altro mai volga i pensieri che a voi, siffattamente nelle radici del cuore mi sète abbarbicato. Onde, dolcissimo signor mio e lume degli occhi miei (e questo dicendo perché erano soli in camera gli getta le braccia al collo, ed amorosamente in bocca lo basciò due o tre volte), abbiate di voi e di me compassione.

---

[1] Io leggo qui col Brognoligo « d'una perpetua mala contentezza », e non « d'una perpetua e mala contentezza », secondo la lezione del Flora.

Qui s'abbrevia la parlata della donna, che è sempre calda ed eloquente, e vediamo come il narratore tratteggia la figura di Ugo, che se ne stava attonito e stupefatto, assomigliando più ad una statua di marmo che ad un uomo:

> Era la marchesana bellissima e vaga, e così baldanzosa e lasciva, con dui occhi che amorosamente in capo le campeggiavano, che se Fedra così bella e leggiadra fosse stata, io porto ferma credenza che avrebbe ai suoi piaceri il suo amato Ippolito reso pieghevole.

Quale differenza col cattolicissimo Dante che è inclemente contro la spietata e perfida noverca! Il giovane Ugo difatti finisce col cedere alle lusinghe della donna: « e anche lui cominciò a basciare e morsicare lei e porle le mani nel candidissimo petto, e le belle, tonde e sode poppe amorosamente toccare ». Quando la loro tresca fu scoperta, il giovane si mostrò contrito del suo fallo, e chiese perdono al padre; la donna invece eroicamente, di quel particolare eroismo voluto dall'aborrito Machiavelli e di cui si ha l'incarnazione nella *Mandragola,* la donna tutta buona, ma poi onorevolmente cattiva quando è necessario, si addossò tutta la colpa, rifiutò la confessione, e chiese soltanto che fosse salvo il suo amatissimo giovane.

Più tardi il Byron doveva riprendere questo racconto, e troppo preso dal suo egotismo passionale di romantico, doveva trasferirsi nel protagonista, e lasciare quasi in ombra la donna, mentre il D'Annunzio gli prestava un linguaggio o che si richiamava a quello di Francesca da Rimini, o alla maliarda d'Abruzzo della *Figlia di Jorio.* E in ogni modo la *Parisina* dannunziana appare come trasognata, ed è come un presentimento dell'imminente volume, *La contemplazione della morte.*

Ora ci domandiamo: quale l'atteggiamento della critica sul Bandello? Il De Sanctis per la novellistica del Cinquecento, si è servito del *Novelliere italiano,* raccolto da Girolamo Zanetti (Venezia, 1754), che pubblicò proprio le quattro novelle ricordate rapidamente dal De Sanctis nella sua *Storia.* Uno studioso abbastanza consentaneo è stato Ernesto Masi, l'elegante erudito bolognese nato nel 1837, morto a Firenze nel maggio del 1908, che negli ultimi anni insegnò storia del Risorgimento nell'istituto « Alfieri » di cotesta città. Orbene, il Masi ha un bel volume intitolato *Matteo Bandello e la vita italiana in un novelliere del Cinquecento,* Bologna, 1900; un altro buon lavoro è stato il saggio pubblicato dal Flora, in « Pegaso », e poi riprodotto nella sua *Storia della letteratura italiana.* Degli storici accademici, dal Canello, al Flamini, al Toffanin, c'è molto poco da riferire, per l'interpretazione generale dell'opera del Bandello. Piuttosto dobbiamo fermarci ad osservare come il Croce si indugiò volentieri su questo scrittore, pur allontanandolo dalla sacra soglia della poesia, e forse anche dell'arte vera e propria. Ma le citazioni che il Croce viene facendo, con quel suo gusto discriminato, ci rendono ancora più accetto questo scrittore, e ci fanno sentire quale senso della muliebrità fosse vivo in lui. Del resto il Croce riconosce che fra tutti i novellatori del Cinquecento il Bandello è quello che più volentieri si legge, « così per la maggior copia dei riferimenti che in lui si trovano alle cose ed ai co-

stumi del tempo, come per quella sua scioltezza di narratore disuguale bensì per mancanza di cura artistica, o per la comune retorica di cui talvolta si serve, ma, nel generale intento alle cose e non alle parole ». E poi:

> Con le occasioni, reali o immaginate, che egli assegnava alle novelle che avrebbe udite narrare e poi messe in iscritto, e che erano le conversazioni e discussioni alle quali si sarebbe trovato presente di principi e principesse, di dame e di gentiluomini, di diplomatici e uomini di guerra, di letterati e d'artisti, egli riesce a comporre al suo libro uno sfondo che è una rappresentazione dell'alta società italiana di quei primi decenni del Cinquecento, così vivi, così vari, così pittoreschi: il che, svegliando un vario interessamento, torna gradevole.

E il Croce cita largamente, ciò che implicitamente è un omaggio all'arte narrativa e rappresentativa del Bandello. Cita fra l'altro la graziosissima novella di Giulia da Gazuolo, la quale, essendo stata violentata, non regge all'oltraggio, e si getta nel fiume:

> Giunta che fu Giulia in casa, ella aperse un suo forziero, ove teneva le sue cosette. Dappoi dispogliatasi tutti quei vestimenti che indosso aveva, prese la camicia di bucato e se la mise. Poi si vestì il suo valescio di boccaccino bianco come neve, e una gorgiera di velo candido lavorato, con un grembiale di vel bianco, che ella solamente soleva portare le feste. Così anche si mise un paio di calzette di saia bianca, e le scarpette rosse. Conciossi poi la testa più vagamente che poté, ed al collo s'avolse una filza d'ambre gialle. Insomma ella s'adornò co' le più belle cosette che si trovò ad avere, come se fosse voluta ire a far mostra sulla più bella festa di Gazuolo. Da poi domandò la sorella e le donò tutte le altre cose che aveva.

Il lettore si domanderà se questa non è arte abbastanza delicata: in cui l'eterno femminino, specialmente ritratto nella figura d'una vergine violentata, è colorito con molta finezza di sentire, che può rasentare anche la poesia. In ogni modo, ci troviamo davanti a della bella letteratura; e gli altri passi dal Croce citati, sono tutti notevoli come segno d'un bozzettismo, che ha ancora la sua perpetua efficacia letteraria: lo scherzo che il pittore Girolamo da Verona fece al Bembo, presentandosi a lui come un vecchio parente, e omonimo di lui, mettendo il solenne archimandrita delle lettere italiano in imbarazzo perché il visitatore mostra molta semplicità e goffaggine; e intanto una luce un po' grottesca si riflette anche su di lui. Ritratti grotteschi sono quelli del filosofo Pomponazzi, e infine quell'altra novella della sfrontatissima cortigiana spagnuola, Isabella de Luna, che dopo una pubblica bastonatura per mano del boia se ne va per la strada, punto turbata come se tornasse da un qualche mogliazzo.

Tutta questa varia letteratura del Bandello esige una revisione più clemente da parte della critica, e il frate domenicano non va confuso con quella greggia di novellieri, che nel Cinquecento portarono l'arte di questo genere letterario o verso l'accademismo, oppure verso il popolarismo, tipico questo del tanto celebrato Lasca.

LUIGI RUSSO

# MONTANELLI E RIDOLFI

Si badi: parlo di Giuseppe e di Cosimo, rispettivamente; di morti, non di vivi: è bene intendersi subito. E il preamboletto non dovrebbe servire soltanto per quello che è scritto qui sopra, cioè per il titolo, ma anche per quello che sarà scritto qui sotto: se certe analogie o conformità dovessero dare nell'occhio a più di un malizioso lettore, l'ingenuo autore se ne lava pilatescamente le mani.

E non è un parallelo che mi tenta, sul binario del titolo. Presidenti entrambi dei ministri toscani, entrambi professori nell'Università di Pisa, tra quei due non sarebbe facile trovare altri punti in comune. Vero è che i paralleli si fanno anche per qualità contrapposte, e codesto materiale non mancherebbe: in certe postille inedite a un libro del Montanelli, che ho sotto gli occhi, ce ne sarebbe addirittura una cava. Ma quel genere di scritture l'ho in uggia fino dai tempi di scuola.

Esule a Parigi, condannato all'ergastolo in contumacia per lesa maestà, dopo aver fatto in Toscana il quarantotto (voce propria e voce figurata qui curiosamente coincidono) e dopo aver pagato da bravo sui campi lombardi i debiti contratti nei discorsi di piazza, il Montanelli non volle, almeno in principio, mescolarsi ai soliti arzigogoli dei fuorusciti: lo dichiarò con parole davvero esemplari. Questo non vuol dire che, mentre attendeva a certi suoi scritti letterari, coi quali cercò di divertire la mente e campar meglio la vita, non pensasse più alla politica. Prima della *Tentazione,* dimenticatissimo poema drammatico,[1] prima di essere tentato, cioè, dal teatro, dette alla luce i due famosi o famigerati volumi delle *Memorie.*[2]

Il libro, in verità, è poco piacevole a leggersi, per una male assortita mescolanza di linguaggio accademico e di linguaggio parlato, per uno stile

---

[1] Forse non molti ricorderanno che in questa sua *Tentazione,* cosa in verità mediocre e piuttosto bislacca, il Montanelli riprese, tra l'altro, la strana anche se poetica idea della conversione e della ribenedizione di Satana; e in ciò fu uno dei precursori di un altro toscano, cioè di Giovanni Papini, in quel suo infelicissimo zibaldone che è *Il Diavolo.*

[2] G. MONTANELLI, *Memorie sull'Italia e specialmente sulla Toscana dal 1814 al 1850,* Torino. Società Editrice Italiana, 1853. L'esemplare interfogliato con le postille autografe di Cosimo Ridolfi, che hanno dato occasione a questa noterella, si conserva presso di me.

che vuol fare il forzuto e si stracca. Chi poi, dentro le parole, cerchi le cose, vi trova l'agitatore, il tribuno, il gazzettiere, non certo lo storico. Il Giusti vi conobbe « né forte sentire, né forte pensare »; il De Sanctis vi scorse l'indeterminatezza; Guido Mazzoni, nel suo *Ottocento,* l'uomo « che cerca d'ingrossarsi e non ci riesce ».[3] Quest'ultima qualità, insieme alle passioni e alle malizie dell'uomo di parte, alla imperfetta conoscenza di qualche fatto e alla imperfetta memoria di qualche altro, gli fece empire il libro di travisamenti, involontari o voluti: né è sempre facile distinguere quali siano dovuti a ignoranza, quali a passione, quali al prurito di dare più importanza a se stesso e più colore alla pagina.

Basta leggere quello « incontro » con Pio IX: qua e là si sente il suono del falso. Tanto sdegno e tanta maraviglia per aver visto un monsignore inginocchiarsi dinanzi al Sommo Pontefice non devono farci credere che l'autore fosse così ignaro del cerimoniale né così schizzinoso: sono soltanto per dare risalto alla scena finale, quando il Montanelli, con tutto lo stupore e la ripugnanza di poco prima, si getta lui ginocchioni ai piedi del Papa, supplicandolo tra le lacrime di non abbandonare l'Italia. E il Papa che gli stringe forte forte la mano nella sua, dicendogli: « Lei m'inspira! ». Ebbene, nonostante tutto, letti i due volumi, non si riesce a volerne male all'autore. Gli riconosciamo, conforme al giudizio di Gino Capponi, il quale, così cieco, ci vedeva meglio degli altri, « certa sua ingenuità che appariva leggerezza..., natura non trista, come altri in oggi vorrebbe credere, ma destituita di affetti veri e ubbidiente alle suggestioni di una morbida fantasia ».[4]

Queste *Memorie* furono proibite in Toscana dalla reazione trionfante, col solito risultato di favorirne invece la diffusione. E suscitarono un putiferio. Scottato peggio degli altri, cioè più pericolosamente, fu il buono e santo abate Lambruschini, che vide un suo colloquio col Montanelli e due o tre amici comuni trasformarsi su quelle pagine addirittura in un conciliabolo scismatico per passare armi e bagagli a Lutero in una « Comunione evangelica toscana ». Proprio come parlare di corda in casa dell'impiccato, perché il Lambruschini era già in odore di eresia ai superiori più retrivi, per quel suo desiderio di riforme che con la Riforma avevano poco che fare. Siamo alle solite: nel racconto del Montanelli è difficile distinguere le cose che furono dette da quelle che non lo furono; difficile congetturare se le cose riferite e veramente dette potessero ricevere una luce diversa da altre dette ma non riferite. Facilissimo invece capire che certe, anche se dette, sarebbe stata discrezione non riferirle. Prevalesse, insomma, l'indiscrezione o la bugia, il Lambruschini molto se ne accorò. Se ne spassionò poi in una lunga e bella lettera con Filippo Antonio Gualterio, « l'orvietan marchese » del Carducci, che si affrettò a pubblicarla.[5]

---

[3] G. Mazzoni, *L'Ottocento,* Milano, Vallardi, 1913, vol. II, p. 993.

[4] G. Capponi, *Scritti editi e inediti* per cura di M. Tabarrini, Firenze, G. Barbèra, 1877, vol. II, p. 140.

[5] *Lettera di Raffaello Lambruschini a F. A. Gualterio,* Genova, 1853.

* * *

Qui però si voleva parlare, fra gli scottati, di quell'altro marchese, non orvietano ma fiorentino; anzi in Firenze, città di molti marchesi, fu per qualche tempo quasi il Marchese per antonomasia. Cosimo Ridolfi lesse le *Memorie* del Montanelli soltanto nel 1855. Senza pubblicare a sua volta confutazioni né apologie, che non sarebbero state nello stile dell'uomo, interfogliò i due volumi di fittissime note. In tutte quelle postille, scritte soltanto per sé, e quindi di una schiettezza e di una sincerità indiscutibili, gli basta per lo più di correggere le inesattezze che particolarmente lo riguardano o riguardano cose nelle quali ha avuto parte. Soltanto a un certo punto gli scappa la pazienza ed osserva: « Quando le cose che conosco benissimo le vedo raccontate così, debbo concludere che lo siano parimenti quelle che io non conosco; e quindi ritengo degno di pochissima fede tutto quello che vi si dica ».

Qualche volta il chiosatore sembra studiare la tecnica delle alterazioni montanelliane: « Vera la prima parte...; la seconda si può dir falsa, tanto è alterata ».[6] E altrove: « Falso quanto si pone in bocca a Cempini.... È roba scritta a comodo, *après coup*, come direbbero i francesi; nel '47 avrebbe detto tutt'altro: lo prova quel che fece e quel che mi scrisse per l'arresto del Guerrazzi.... ».[7] E ancora: « Quel che si dice.... è vero nel fatto ma non nel modo, e qui sta l'arte dell'autore.... ».[8]

S'intende che poi non si contenta di negare e di scandalizzarsi: si sforza pure di raddirizzare le gambe alla narrazione montanelliana, che a lui sembrano, a volte, anche un po' corte: « Non può architettare tanto bene le sue bugie da non mettersi spesso in contradizione ».[9] Ma non è certo in un articolo come il nostro che lo si può seguire in queste operazioni ortopediche: qui si voleva far risaltare il contrasto, che balza vivo e vivace da queste postille.

Contrasto inevitabile, tra due uomini fatti così diversi dalla natura e dalla fortuna. All'agitatore di Fucecchio, nonostante una segreta ammirazione, il moderato riformismo del marchese fiorentino, a fianco del quale aveva combattuto le prime battaglie per la libertà, era come un pruno in un occhio. Si legga il ritrattino che ne schizza in queste *Memorie*: « Ridolfi, patrizio alla mano, ambizioso di popolarità e di gradi supremi, inclinato alla politica di movimento più che di stazione, spedito nelle dicerie, paziente nelle fatiche, avrebbe fatto forse eccellente figura in compagnia di ministri animosamente e pazientemente rinnovatori, mentre, aggiogato al plumbeo carro dell'amministrazione condotta dal Baldasseroni, si lasciò infinocchiare da costui e dal Granduca.... ».[10]

---

6 Postilla alle *Memorie* cit., vol. I, p. 120.
7 Postilla al vol. I, p. 179.
8 Postilla al vol. II, p. 39.
9 Postilla al vol. II, p. 181.
10 *Memorie* cit., vol. II, p. 180 sgg.

Già. Proprio quella benedetta inclusione del Baldasseroni, « conservatore moderato » (Dio, queste sfumature!), nel Ministero Ridolfi, sembrò la causa della rottura, non soltanto del Montanelli, « liberale esaltato », ma anche del Salvagnoli (se non proprio « liberale moderato », esaltato nemmeno) col nuovo Presidente del Consiglio. Ma inclusione e rottura avevano altre radici: più che le varietà del liberalismo toscano furono le diversità dei caratteri e dei princìpi. Scrive il Ridolfi in una postilla: « Il Ministero, offertomi la mattina, l'accettai alle 2 p. m. Sentii Capponi e Salvagnoli. Il primo pensava, come me, che dovessi accettare per far quel bene che si poteva. Il secondo voleva che ponessi per condizione la rinunzia di Baldasseroni. Aveva ragione. Ma non era onesto e non lo feci.... L'esito mi duole, ma non mi pento; perché non vorrei aver fatto del male anche se me ne venisse del bene.... ».[11]

Sentimenti senza dubbio bellissimi, ma difficili ad accordarsi con le leggi spietate della politica, massime in tempi come quelli, di rinnovamenti e di rivolgimenti. Nonché concordia, non poteva esserci comprensione fra l'aristocratico riformatore e il volubile tribuno;[12] da una parte c'erano rigidi princìpi, radicati in un'antica tradizione e fortificati da un'educazione altrettanto rigida; dall'altra, senza tutti quei freni congeniti e acquisiti, « una morbida fantasia ».

Leggo ancora in una di queste postille: « Io volevo il progresso vero, cioè le riforme combinate con l'ordine e non col tumulto di piazza. Vi sarei riuscito, se nel ministero avessi avuto colleghi più risoluti e se non avessi trovato

---

[11] Postilla al vol. II, p. 31. La postilla è provocata da queste parole del Montanelli: « Ridolfi, prima di accettare la Presidenza mandò a Pisa Mordini per domandarmi che cosa avremmo chiesto al nuovo Ministero » ecc.; alla quale affermazione il Ridolfi ribatte: « Non è vero niente. Non mandai nessuno a Pisa. Tanto è vero che.... ». L'episodio è secondario, ma caratteristico di una tendenza del Montanelli assai ben rappresentata in un'altra postilla (vol. II, p. 178): « Far credere, cioè, che egli fosse il centro di tutto e che tutti cospirassero con lui. È una superbia da Lucifero quella che ha dettato il lavoro di quest'uomo, che allora era detto *l'Angelico* ».

[12] Pennellate efficaci, che rappresentano al vivo l'indole e l'intelletto del Montanelli, sono quelle di Gino Capponi, *op. cit.*, vol. II, p. 152 sg., dove si riferiscono alcune uscite davvero singolari e caratteristiche dell'uomo di Fucecchio. Ed è molto noto che ancora nel '59, e dopo, quando l'unità aveva, per allora, più o meno riuniti gli animi benché discordi di tutti gl'italiani migliori, non riusciva a posarsi: un po' per « la morbida fantasia » e per il « vizio del cospirare » come lo chiamava il Capponi, un po' per leggerezza, un po' per quello che con una delle solite locuzioni odiernissime (ma qualche volta bisogna pure adoperarle se ci si vuol fare intendere) è detto a n t i c o n f o r m i s m o. In una sua memoria informatissima e ben fatta, ma chiaramente apologetica (egli stesso parla di r i a b i l i t a z i o n e) il compianto N. Rosselli, *G. Montanelli e il problema toscano nel 1859*, « Archivio Storico Italiano », ann. XCIV (1936), vol. II, pp. 163-227, chiama benevolmente « oscillazioni » le girandole e le impennate del Montanelli. Qui non si vuole far questione però delle sue volate politiche, fino al suo « plonplonismo », per molte delle quali ripeterò volentieri le parole scritte dal Gioberti a proposito di una ennesima « montanellata »: « Fu sbaglio non di animo, ma di intelletto » (« Archivio Storico Italiano », ann. LXXIX, 1921, p. 285). Qui, dicevo, si vuol parlare soltanto del suo carattere; e su questo, con buona pace degli antichi detrattori e dei moderni apologisti, per me fanno testo il ritrattino schizzato dal Giusti nelle sue *Memorie* e quello che si può ricavare dalle pagine citate del Capponi: i quali (oltre che acutezza e capacità) ebbero modo ambedue, in tanti anni di continua consuetudine e di amicizia, di conoscerlo bene.

marcio affatto il paese.... ».[13] E prima: « Il Ridolfi e gli altri nominati si tennero sempre fedeli ai loro princìpi, ai quali saranno fedeli sempre. Malauguratamente, altri divenne esaltato e rovinò ogni cosa con le pazzie. Il Montanelli era creduto da me e dagli amici miei affatto dei nostri, e quando a Massa uscì a predicare la repubblica, lo tenemmo impazzato ».[14]

Ma qui il savio chiosatore aveva torto, o almeno glielo dettero i fatti: i fatti dettero invece ragione allo « impazzato » agitatore. Tornano alla mente i « savi » e i « pazzi » del Guicciardini, a tempo resuscitati dal De Sanctis negli anni che conclusero il nostro Risorgimento. Questa volta i pazzi sopravanzarono i savi, perché lo portavano i tempi. O, a dir meglio, pazzi e savi, mescolati in giusta dose, fecero finalmente l'unità d'Italia, un'Italia decente. Poi, o s'è perduta la ricetta, o gl'ingredienti si sono guastati.

ROBERTO RIDOLFI

---

[13] Postilla al vol. II, p. 174.
[14] Postilla al vol. I, p. 168.

# I « SEI PERSONAGGI »

Pirandello, nel 1924, aggiunse alla commedia *Sei personaggi in cerca d'autore,* scritta tre anni prima, una « Prefazione ». Fu concepita in spirito polemico come autodifesa e autodefinizione di contro alla critica, e, in parte al pubblico, che si rifiutavano di capire. Ma a distanza di più di trent'anni assume per il critico un'importanza capitale: è senza dubbio una chiave per penetrare nel non facile mondo pirandelliano, ed è un aiuto sicuro all'interpretazione non solo della commedia cui fu preposta, ma di gran parte del teatro di Pirandello.

Qualsiasi studioso che voglia chiarire la tematica e la storia dell'espressione pirandelliana, deve lasciarsi guidare da quelle poche pagine. Nella prima parte della Prefazione, Pirandello pone la propria teoria d'arte; nella seconda dà un'interpretazione critica e particolareggiata dei *Sei personaggi.* E si capisce che la prima desta tutta la nostra attenzione. Pirandello, servitore della « fantasia » — ossia della sua forza inventiva — ha bisogno di interpretare, in vista di un senso universale, ciò che la fantasia crea. La fantasia dunque ha un valore assoluto, autonomo ed è presente in ogni autore *come natura che spontaneamente si svolge.*

« Il mistero della creazione artistica », scrive Pirandello nella Prefazione « è il mistero stesso della nascita naturale ».[1] La natura è una forza creatrice, e un autore non è che il mezzo attraverso il quale la natura seguita ad operare e produrre. Un autore ha solo due vie di scelta: o accettare che la natura operi per mezzo di lui, e così la creazione d'arte può aver luogo; o rifiutare di farsi mezzo della natura, e in tal caso deve rinunziare alla creazione. Ecco perché Pirandello non può accettare né il simbolo, né l'allegoria: ambedue questi mezzi espressivi sono contrari, a suo avviso, al naturale processo creativo di ogni artista. Ambedue contraddicono lo spontaneo movimento della fantasia e si risolvono in una presentazione meccanica e forzata della creazione.

Nella seconda parte Pirandello discute un problema che è fondamentale e per i *Sei personaggi* e per molte altre commedie: il conflitto tra l'*aver forma* e l'*esser forma.* Tutto ciò che *ha forma* è condannato al continuo mutamento della forma, fino alla distruzione della forma stessa. Tutto ciò che *è forma,* è

---

[1] L. Pirandello, *Maschere Nude,* Prefazione, Milano, Mondadori, 1955, vol. I, p. 14.

eterno e immutabile nello spazio e nel tempo. Ogni opera d'arte, ogni personaggio, nato vivo nella mente di un autore, e fissato nella vita per mezzo della parola, sono forma. Un personaggio è statico nella sua forma e non potrà mai più subire mutamenti. Tutte le volte che un lettore si troverà di fronte a lui, quel personaggio ripeterà sempre le stesse azioni, le stesse parole, riproporrà lo stesso problema e la stessa sofferenza. Un essere umano, che *ha forma*, proprio per questa ragione e per la sua propria natura, sarà costretto ad azioni irripetibili e a cangiarsi da un giorno in un altro.

Il Padre dei *Sei personaggi* sottolinea questa condizione umana: « Tutta la realtà d'oggi, così com'è, è destinata a parere illusione domani ».[2]

Il problema è al centro della tematica pirandelliana e Pirandello lo tenterà ancora in *Vestire gli ignudi* (1922). Ma qui lo limita alla condizione umana, senza investire la vita dell'arte. La protagonista Ersilia, vuole fissare se stessa in una forma che la faccia apparire migliore di quello che essa non sia, prima di esperimentare il suicidio. Nei *Sei personaggi* il tentativo è duplice: il Padre come ogni altro personaggio *è forma*, ma come simbolo dell'umano si ribella alla fissità della forma in cui si sente legato. Il Padre si duole di essere stato colto in un momento particolare della sua vita e di essere giudicato solo per quello. È la posizione opposta a quella di Ersilia. Per ogni uomo sia l'una che l'altra posizione sono false. Nella vicenda umana non ci può essere fissità di forma. Del resto tutti i personaggi di Pirandello posseggono questa duplice forza: di per se stessi, come personaggi, *sono forma* — immutabile ed eterna — come simbolo dell'uomo, *hanno forma*, e spesso lottano contro la mutabilità della forma. Pirandello nella Prefazione scriverà: « Tutto ciò che vive, per il fatto che vive, ha forma, e perciò stesso deve morire: tranne l'opera d'arte, che appunto vive, per sempre, in quanto è forma ».[3] Quando un uomo vuol fermare la sua vita per assumere una forma senza cambiamenti, egli non vive più: o tenta di mutare vita in una forma creata dalla sua stessa fantasia, o tenta di divenire egli stesso personaggio di una commedia illusoria (*Gioco delle parti*, 1912); ma nell'un caso e nell'altro tradisce la sua essenza umana.

Sempre nella Prefazione Pirandello osserva che nei suoi *Sei personaggi* manca uno sviluppo ordinato e consequenziale di dramma, nel senso tradizionale della parola. Ma ciò non fu per caso. Il dramma dei sei personaggi non è quale si sarebbe organizzato nella mente dell'autore, qualora avesse avuto il fine di narrare proprio quel dramma. La costruzione deve invece piegarsi a rappresentare un dramma rifiutato dall'autore medesimo. I sei personaggi sono colti nello sforzo di rappresentare se stessi per trovare la vita. E così la commedia si costruisce per « situazioni », mancanti di un logico sviluppo, che sono continuamente interrotte e contraddette. Perché sia chiaro il senso universale che Pirandello va cercando, è necessario indugiare

---

2 *Op. cit.*, *Sei personaggi in cerca d'autore*, p. 95.
3 *Op. cit.*, Prefazione, p. 22.

sul valore che egli dà alle parole « spirito » e « natura ». Ed è ancora la Prefazione che ci soccorre. Il Padre, la Figliastra e il Figlio sono stati realizzati come « spirito », mentre la Madre è stata realizzata come « natura ».

« Spirito » per Pirandello equivale, a nostro vedere, alla pura forza intellettiva, alla possibilità cioè di intendere a pieno se stessi, le proprie capacità, e, cosa più importante, i propri limiti di intelligenza e di conoscenza. Ad un livello inferiore, appunto perché non consapevole di sé e dei suoi limiti, sta la « natura ». Così la Madre nei *Sei personaggi* non è cosciente di essere un personaggio. Essa sale sul palcoscenico con gli altri personaggi; ma non sa il perché. Sa solo di essere madre, e come madre sa di dover seguire la propria famiglia.

Questo problema Pirandello lo affronta direttamente solo nei *Sei personaggi* e nella Prefazione; tuttavia esistono dei precedenti. In *Così è se vi pare* (1917), per esempio, appare già una chiara contrapposizione tra « spirito » e « natura ». Laudisi, che nella commedia rappresenta lo « spirito », ride di tutti gli altri personaggi che si affannano a ricercare la verità. Laudisi conosce se stesso e i propri limiti conoscitivi; sa in precedenza ed ha già scontato in sé il fatto che la verità non potrà mai essere scoperta. In un certo senso Laudisi è al di là della stessa verità, e per tutta la commedia se ne sta come al di fuori. Lo « spirito » ride della « natura »; la « natura » proprio perché non capisce, non può che piangere.

Esaminando i *Sei personaggi* possiamo veder bene come Pirandello vi intrecci tre piani di dramma: il dramma dei sei personaggi rifiutato dal loro stesso autore e che essi si sforzano di compiere e di fissare nell'azione in una commedia scritta da un'altro: il dramma umano di sofferenza che ciascuno dei sei personaggi vive; il dramma di Pirandello stesso che tenta di rappresentare per la prima volta la sua fantasia nell'atto creativo. È un assunto del tutto nuovo che richiedeva nuove soluzioni. E Pirandello ricerca e sperimenta una soluzione tecnica creando la nuova prospettiva di valori degradanti con personaggi-spirito, personaggi-natura, personaggi-presenza; e una soluzione filosofica contrapponendo ciò che *ha forma* a ciò che *è forma*. La maggiore o minore consapevolezza dei vari personaggi di fronte al problema, crea la prospettiva del tutto nuova in cui il Pirandello li ha fissati: « spirito », « natura » e pura « presenza ». Come personaggi creati, essi sono verità stabili, immutabili ed eterni; come figura dell'umano, essi sono realtà instabili, mutabilissime e caduche come gli attori o il capocomico. Alla fine della commedia, allorché i personaggi hanno compiuto le azioni che premeva loro di compiere, il Giovinetto si uccide. Nasce gran confusione sul palcoscenico. Qualche attore grida « Realtà »: il Giovinetto è veramente morto. Altri non possono credere e gridano « finzione »: il Giovinetto non può essere morto. Tra le voci contrastanti si levano alte le ultime parole del Padre: « Ma che finzione! Realtà!, realtà, signore! Realtà! ».[4]

---

[4] *Op. cit., Sei personaggi in cerca d'autore,* p. 108.

Gli attori, esseri umani reali, sono coloro che *hanno forma,* chiamati dallo scrittore per contrapporli ai personaggi che *sono forma.* Avendo intuito una nuova prospettiva, Pirandello deve costruire la sua commedia in maniera nuova. Ciò che può apparire come costruzione illogica e sviluppo disordinato del dramma, è invece la soluzione del suo vero dramma di autore per il quale era necessario costruire « illogicamente » per mezzo di scene e di « situazioni » giustapposte.

* * *

La prima idea della vicenda che poi Pirandello sfruttò nei *Sei personaggi* era destinata a dar forma ad un romanzo « da fare ».[5] Ma Pirandello rifiuta

---

[5] « L'ora di queste figliole! La signora Pace gli aveva detto che una gli aveva assicurato di non poter proprio venire se non dalle tre alle quattro del pomeriggio, per trattenersi proprio quell'oretta sola, né un minuto di più né un minuto di meno, perché andava ancora a scuola, lei, alla terza normale, vi stava fino alle tre, e dopo le quattro doveva studiare, farsi i compiti, per poi andar verso le sette al Pincio in carrozza con mammà.

Una casa come tante altre, di cinque piani, in una delle vie nuove più frequentate della città. Al primo piano gli uffici d'una banca; al secondo le sale d'una delle più pulite « pensioni per famiglia »; quattro dita di gallone d'oro al portiere attestavano la rispettabilità di tutti gli inquilini, anche di quelli che stavano al quinto piano.

Eppure ogni qual volta da lontano ne avvistava il portiere, si sentiva umiliato da una scottante vergogna, come se tutti i passanti dovessero leggergli in faccia che vi sarebbe entrato per salire al terzo piano, ove una certa signora Pace, sotto l'apparenza con molto rigore osservata di Tailleuse pour dames, esercitava a beneficio delle sue scelte clienti (e fors'anche dei loro mariti) un altro mestiere, come non di raro avviene nelle grandi città.

Non poteva vedersi, come gli altri per la via lo vedevano; un passante qualunque, sconosciuto, alto, grosso, ben vestito, sui cinquant'anni, fra tanti altri passanti sconosciuti, più o meno ben vestiti. Egli si conosceva; la via, procedendo, se la portava con sé, così affollata com'era di passanti; e per conseguenza, era come se quella via e tutti quei passanti dovessero entrare in quel portone là con lui.

In contrasto con l'apparenza che doveva darsi, di signore anziano, sentiva stridersi dentro grottesco il desiderio inverecondo che tra poco lo avrebbe cacciato in quel portone; vedeva andar via con brutale selvaggia nudità quel che c'era in lui ancora d'irriducibilmente giovane sotto quella seria apparenza di vecchio. Avrebbe dovuto trovarsi in mezzo a un bosco; si vedeva attorno, invece, pulita e luccicante di vetri, la città. E allora, a poco a poco, gli occhi, già lustri, gli si indurivano; e, mentre su le tempie egli diventava paonazzo, quasi nero nelle grosse orecchie ronzanti, un tiramento convulso gl'imprimeva un fremito quasi felino alla guancia sinistra e alla narice del naso, e la bocca gli si stirava a una specie di ghigno sguaiato. Fissava i passanti con quegli occhi lustri, duri, e ghignava così, per reagire alla sua vergogna. Non udiva i discorsi alieni, i saluti che, camminando, si scambiavano tra loro i passanti, lo stridore delle ruote sui binari, il ronzio, il tintinnio dei campanelli dei tram elettrici, il bando dei venditori ambulanti, dei giornali: tutto quel rumoroso movimento solito, giornaliero, della via era per lui un subbuglio, a cui con cieca violenza doveva dare uno strappo per introdursi in quel portone. Ecco vi s'introduceva. I tram elettrici seguitavano a stridere sui binari col tintinnio dei loro campanelli, i venditori ambulanti seguitavano a gridar la loro merce, i giornalai i loro giornali, tutti i passanti seguitavano per via i loro discorsi; ed egli, intanto, salendo con feroce tristezza affannosa le scale di quella casa, fremeva tutto dello strappo con cui, quasi accendendosi, aveva schiantato da sé il subbuglio della via.

Era una casa come tante altre, di quattro piani in una delle vie principali: vi erano gli uffici d'una banca al primo piano; le sale d'una delle migliori « Pensioni per famiglia » al secondo: e il largo gallone d'oro al berretto del grave portiere imponeva il rispetto di tutti gli inquilini, anche di quelli che stavano al quarto piano. Non per tanto, ogni qual volta da lontano ne avvistava il portone, si sentiva umiliato da una scottante vergogna, come se tutti i passanti dovessero leggergli sul volto ch'egli vi sarebbe entrato

di scrivere un romanzo. Eppure il materiale era sufficiente ed interessante, ma a Pirandello sembrava mancare di quella universalità per la quale, e solo per la quale, egli scriveva. Pirandello non poteva, come qualsiasi altro, narrare per il solo piacere di narrare: voleva qualcosa di più dalla sua arte e quel « qualcosa » lo sentiva venir meno.

Nel 1910 Pirandello vide i *Sei personaggi* come un intreccio tragico e nulla più. E abbandonò l'idea. Solo undici anni più tardi, nel 1921, Pirandello finalmente trovò il modo di usare l'intreccio tragico e di aggiungerci quel ché, che aveva sentito mancante. E così mandò i sei personaggi in cerca di un'altro autore: era trovato il senso universale; tradurre in immagini la fantasia nell'atto di creare. Eppure ancora nel '17 la trama lo tormentava. e Pirandello ne cerca la soluzione, che nel lievissimo appunto già si delinea:

Roma, 23 luglio 1917.

È una stranezza così triste, così triste: Sei personaggi in cerca d'autore: un romanzo da fare. Forse tu intendi. Sei personaggi, presi in un dramma terribile, che mi vengono appresso per essere composti in un romanzo, una ossessione, e io non voglio saperne, e io che dico loro che è inutile e che non m'importa di loro e che non m'importa più di nulla, e loro che mi mostrano tutta le loro piaghe e io che li caccio via.... — e così alla fine il romanzo da fare verrà fuori fatto. E tanti e tanti altri disegni ho ancora in mente.[6]

Ne *La tragedia di un personaggio* (1911) Pirandello si presentava a colloquio con un personaggio, il dottore Fileno, che gli era venuto davanti, per la prima volta, la sera prima attraverso un romanzo che qualcuno gli aveva dato da leggere. Il personaggio si lamenta dell'autore inabile a capirlo, e prega Pirandello di scrivere ancora di lui per dargli quella vita a cui egli giustamente aspira. Pirandello è d'accordo: il suo autore non ha davvero fatto buon uso di lui; ma tuttavia rifiuta. Leggiamo l'argomento che usa il dottore Fileno per perorare la propria causa di fronte al nuovo autore. È chiaro che qui è il germe del dramma stesso del Pirandello; ed è da sottolineare che il dottore Fileno dice le stesse parole e le stesse frasi che Pirandello porrà in bocca del Padre 10 anni più tardi:

Nessuno può sapere meglio di lei, che noi siamo esseri vivi, più vivi che quelli che respirano e vestono panni, forse meno reali, ma più veri! Si nasce alla vita in tanti modi, caro signore; e lei sa bene che la natura si serve dello strumento della fantasia

---

per salire all'elegante appartamentino del terzo piano, ove una certa signora Pace, sotto l'apparenza rigorosissimamente osservata di sarta per signora esercitava un altro mestiere.

Il bello è questo, che han lasciato me e si sono messi a rappresentare tra loro le scene del romanzo, così come dovrebbero essere. Me lo rappresentano davanti, ma come se non ci fossi, come se non dipendesse da me, come se io non potessi in alcun modo impedirlo. Soprattutto lei, la ragazza. La vedo entrare.... È una perfetta realtà creata da me, ma di cui non mi posso interessare, pur sentendone la profonda pietà che ne spira. Il caso della madre. Ma ci pensate? La sua vergogna davanti al figlio legittimo: non poterlo guardare giacché per poterlo guardare le bisogna annullare la vita degli altri figli, che sono i figli del suo dolore e della sua vergogna, d'un'altra sua vita in cui egli non può entrare ». Da *I sei personaggi*, 1910, in « Sipario », n. 80, dicembre 1952, pp. 15-16.

[6] *Ibidem*, p. 32.

umana per proseguire la sua opera di creazione. E chi nasce mercé questa attività creatrice che ha sede nello spirito dell'uomo, è ordinato da natura a una vita di gran lunga superiore a quella di chi nasce dal grembo morale d'una donna. Chi nasce personaggio, chi ha la ventura di nascere personaggio vivo, può infischiarsi anche della morte. Non muore più! Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento naturale della creazione; la creatura non muore più! E per vivere eterna, non ha mica bisogno di straordinarie doti o di compiere prodigi. Mi dica lei chi era Sancho Panza! Mi dica lei chi era don Abbondio! Eppure vivono eterni perché — vivi germi — ebbero la ventura di trovare una matrice feconda, una fantasia che li seppe allevare e nutrire per l'eternità.[7]

Le tappe di questa commedia si possono così riassumere: 1910: la vicenda; 1911: un personaggio che cerca un'altro autore; 1917: la possibilità di applicare alla vicenda dei sei personaggi il dramma del dottore Fileno; nel 1921: la commedia; nel 1924: la *Prefazione* alla commedia. Il ciclo apertosi nel 1910 si è finalmente concluso.

Alla storia diciamo così esterna, si può aggiungere una storia « interna »: ossia come Pirandello sia giunto alle posizioni di pensiero del '21. Rifacciamoci da *Pensaci Giacomino* e *Liolà*, ambedue del 1916. Qui non c'è niente che possa essere preso come anticipo. Il conflitto tra « *aver forma* » e « *esser forma* » non è neppure sfiorato. C'è solamente il dramma umano dei personaggi che lottano fra loro e con i loro problemi. Nel 1917 Pirandello affronta il problema della verità in *Così è, se vi pare*. Il centro poetico dell'opera (così come era stato per la novella che precede la commedia) è l'impossibilità umana di raggiungere la verità e se questa verità esiste. La verità deve pur esistere — par dirci Pirandello — ma si trova sempre al di là delle possibilità umane. È una verità che appare sotto un fitto velo nero e che a ciascuno si mostra per quello che ciascuno desidera che sia: la sua faccia è invisibile come quella della Signora Ponza. La commedia si chiude con le parole della Signora Ponza e il commento di Laudisi:

SIGNORA PONZA — Nossignori. Per me, io sono colei che mi si crede. (*Guarderà attraverso il velo tutti, per un istante; e si ritirerà. Silenzio*).

LAUDISI — Ed ecco, o signori, come parla la verità. (*Volgerà attorno uno sguardo di sfida derisoria*). Siete contenti? (*Scoppia a ridere*). Ah! Ah! Ah! Ah![8]

Verità dunque, sì, ma relativa. Ciò che è vero per una persona, può non esser vero per un'altra. Ognuno attraverso il velo, impenetrabile, vede un vago fantasma, cui dà il nome di verità, ma ch'è soltanto la sua verità. Questa problematica, rappresentata in *Così è, se vi pare* in tutta la sua crudezza dialettica, assumerà nei *Sei personaggi* una forma più sottilmente risolutiva. La verità è l'« esser forma »: è l'essere immutabile, eterno, fuori dello spazio e fuori del tempo; è l'essenza stessa di un personaggio creato in piena coscienza artistica.

---

[7] L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno, La tragedia di un personaggio*, Milano, Mondadori, 1956, vol. I, p. 701.

[8] L. PIRANDELLO, *Maschere Nude*, « Così è (se vi pare) », Milano, Mondadori, 1956, vol. II, p. 261.

Del resto Pirandello sempre nel 1917, ne *Il piacere dell'onestà*, aveva tentato di proporre al pubblico il contrasto tra « l'essere forma » e « l'avere forma ». Il contrasto è sviluppato in maniera analoga, anche se sotto aspetto diverso, nel *Giuoco delle parti* del 1918. Nel 1920 con *Come prima, meglio di prima* Pirandello torna ad insistere sul problema della verità. È un problema che lo tormenta così come tormenta i suoi personaggi: anzi è proprio il suo tormento che Pirandello presta ai personaggi che crea. Cosa è la verità? Dove si trova? E soprattutto come può l'uomo pervenire alla verità? Nel 1921 pubblicando i *Sei personaggi,* Pirandello vuol risolvere proprio questo problema, contrapponendo la vita dell'arte alla vita dell'uomo. Il Padre parlando per tutti i personaggi sottolinea tale soluzione: io sono la verità, io sono la forma, fissa, immutabile ed eterna e voi (e in questo « voi » sono inclusi così gli attori come ogni uomo vivente) non potrete mai trovare la verità, appunto perché siete uomini sottoposti a continui mutamenti.

* * *

La commedia non è divisa in atti e scene nel senso tradizionale della parola. Il primo atto termina con un intervallo di una ventina di minuti, durante i quali il Capocomico e i sei personaggi discutono la presentazione del dramma. Per la fine del secondo atto Pirandello usa una « trovata » magistrale di cui parleremo a suo tempo. Ma in definitiva qual'è il centro poetico e l'azione fondamentale della commedia? Si sarebbe tentati di dire che l'azione fondamentale è proprio quella di cercare un autore. Ma se ciò fosse vero la commedia terminerebbe alla fine del primo atto, perché a quel momento i sei personaggi hanno già trovato il loro autore. Per noi il vero centro della commedia rimane il tentativo di presentare a un pubblico la fantasia nell'atto creativo. Ciascuno dei tre atti si impernia su questa azione, che rimane magari sotterranea. Ciascun atto ha — è vero — un'azione in sé che lo completa, ma ripropone continuamente il medesimo tema e ci riporta proprio alla medesima problematica sulla nascita dell'opera d'arte, sul suo processo e sulla sua estrinsecazione.

Si è già accennato a tre piani di dramma: il dramma dei personaggi e il dramma umano che sconvolge i personaggi; e infine il dramma dell'autore stesso, il dramma cioè che ha per base il diretto contrasto tra « aver forma » e « esser forma ». Questi tre piani vengono subito introdotti con chiarezza nel primo atto che serve da introduzione, e presenta i problemi che saranno trattati e svolti negli altri due. Anche se il primo atto completa l'azione dei personaggi, visti e presentati come personaggi in cerca d'autore, il terzo piano di dramma è subito posto nella lunga didascalia che precede la prima scena. Pirandello desidera che gli attori siano vestiti di colori « chiari e gai » e che essi appaiano illuminati « d'una viva luce bianca »[9] e che la scena venga

[9] L. Pirandello, *Maschere Nude, Sei personaggi in cerca d'autore,* Milano, Mondadori, 1955, vol. I, p. 31.

eseguita con grande naturalezza. È evidente che tutto ciò serve per un contrasto violento colla scena che segue, durante la quale fanno la loro prima apparizione i personaggi. Essi saranno vestiti di colori scuri e sotto una luce « diversa » da quella che illumina gli attori. Perché sia chiaro ed immediato il contrasto tra « l'essere forma » e « l'avere forma » è necessario che i personaggi non siano confusi con gli attori; e Pirandello è ben consapevole di ciò. Prima che i personaggi appaiano, e che con essi si apra la seconda scena, Pirandello ne suggerisce tutti i particolari: come essi debbano fare « uso di speciali maschere » che fissano i loro volti nella immutabile espressione di sofferenza particolare a ciascuno, ma che tuttavia non li riducano a « fantasmi » ma accentuino in essi la loro qualità di « realtà create », costruzioni della fantasia immutabili.... più reali e consistenti della volubile naturalità degli attori.[10] In queste parole Pirandello confessa e chiarisce il proprio dramma, che seguiterà più o meno nascostamente ad operare per tutta la commedia, fino alle parole sconvolgenti del Padre alla fine della commedia: « Realtà! realtà, realtà! ».

Il Padre sarà il primo personaggio a prendere la parola, così come sarà l'ultimo. Per suo mezzo il primo piano del dramma è posto con tutta evidenza, « Siamo qua in cerca d'un autore ». Nel tentativo di convincere il Capocomico ad essere il loro autore e portare così a compimento la propria azione di personaggio, il Padre adduce un argomento attraverso il quale per la prima volta si presenta al pubblico la contrapposizione tra « esser forma » e « aver forma ».

Il Padre — Sì, sperduti, va bene! (*Al Capocomico subito*). Nel senso, veda, che l'autore che ci creò, vivi, non volle più o non poté materialmente, metterci al mondo della arte. E fu un vero delitto, signore, perché chi ha la ventura di nascere personaggio vivo, può ridersi anche della morte. Non muore più! Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento della creazione; la creatura non muore più! E per vivere eterna non ha neanche bisogno di straordinarie doti e di compiere prodigi. Chi era Sancho Panza? Chi era Don Abbondio? E pure vivono eterni, perché — vivi germi — ebbero la ventura di trovare una matrice feconda, una fantasia che li seppe allevare a nutrice, far vivere per l'eternità![11]

Pirandello ha prestato il proprio dramma al Padre perché lo presenti e lo soffra; ed è solo lui, che apertamente lo dichiara dal principio alla fine della commedia. Il secondo piano di dramma viene introdotto dalla Figlia; ed è il dramma umano, quel cumulo di passioni, di dolori, di ribellioni, di umiliazioni subite, che ciascun personaggio ha in sé e vuole esprimere, e che daranno materia agli atti seguenti. L'impulso vitale che anima la Figlia, anima anche gli altri e ciascuno vuol dire di sé: e soprattutto il Padre e la Figlia lottano l'uno contro l'altra anche in questo punto: nel superarsi vicendevolmente ad esprimere la loro tragedia. Per questo sarebbe stato im-

---

[10] *Op. cit.*, pp. 35.
[11] *Op. cit.*, pp. 39-40.

possibile all'autore usare una narrativa piana, consequenziale, ordinata. Ogni frase, ogni gesto, ogni parola detta da uno, eccita l'altro a rivivere il proprio dramma: ed è solo questo che gli interessa e non il dolore dell'altro. Nel terzo atto gli stessi personaggi narrano come avessero tentato continuamente Pirandello con il racconto delle loro orribili vicende umane, perché desse loro la vita, così come ora tentano il Capocomico.

Per mezzo del palcoscenico, che secondo le parole della Prefazione « tien luogo della *sua* fantasia nell'atto di creare », Pirandello presenta i personaggi come si erano presentati per la prima volta alla sua stessa fantasia: vivi di forti passioni, e colmi di desiderio di vivere e di essere rappresentati nella loro vita di personaggi.

« C'è un personaggio — scrive Pirandello, sempre nella Prefazione — che nega il dramma che lo fa personaggio ». È il Figlio.. Egli giuoca una parte non secondaria nel dramma umano, ma rifiuta decisamente di aver qualcosa in comune con tutti gli altri. « Ma lascia star me, che io non c'entro », grida. Nonostante ciò, il Figlio, come personaggio nato con gli altri nella mente dell'autore, è come gli altri in cerca di un autore, che possa dar vita al suo dramma umano e che gli dia « forma ». E tuttavia vorrebbe addirittura andarsene. Ma com'è possibile che egli, personaggio nato dalla fantasia dell'autore, possa abbandonare quel palcoscenico che sta a rappresentare proprio la fantasia dell'autore? Così come Pirandello rifiuta di dar vita ai suoi personaggi, il Figlio quasi a simbolo dell'azione principale della commedia rifiuta l'azione drammatica. Nel terzo atto è lui che pone chiaramente questa concordanza: « E interpreto così la volontà di chi non volle portarci sulla scena ». Ma il suo vero dramma consiste proprio nel vergognarsi della parte avuta nella tragedia umana. Questo è anzi il suo modo di essere rappresentato; negatore del dramma umano e come colui che ne soffre senza farne parte. La domanda che viene spontanea, è come un autore possa rappresentare in palcoscenico un personaggio che nega e rifiuta il suo stesso dramma. E il Figlio è consapevole che un autore non può far tanto e dice:

> .... Signore, quello che io provo, quello che sento, non posso e non voglio esprimerlo. Potrei al massimo confidarlo; e non vorrei neanche a me stesso. Non può dunque dar luogo, come vede, a nessuna azione da parte mia. Creda, creda, signore, che io sono un personaggio non « realizzato » drammaticamente; e che sto male, malissimo, in loro compagnia! — Mi lascino stare! [12]

Si sente cioè personaggio non realizzato drammaticamente e soffre di ciò; ma non può essere in altro modo, poiché il suo dramma è un dramma che è impossibile a rappresentare in forma drammatica. « È insomma il solo che viva soltanto come personaggio in cerca d'autore, tanto che l'autore che egli cerca non è un autore drammatico » [13] dice Pirandello nella Prefazione.

---

[12] *Op. cit.*, p. 57.
[13] *Op. cit.*, Prefazione, p. 24.

Il Figlio cerca un vero autore, non un Capocomico; un autore che lo fissi in una forma d'arte e concretizzi la sua azione di personaggio in cerca d'autore. Per tutta la commedia il Figlio propone il medesimo problema, che è poi il problema di Pirandello stesso. Il Figlio sa della sua particolare posizione di negatore, afferma la sua volontà di non partecipare attivamente alla ricostruzione della vicenda della sua impossibile famiglia e tenta perfino, come abbiamo già detto, di abbandonare il palcoscenico. Non può perché è lì a rappresentare il problema, quale si affacciò a Pirandello e che, per mezzo suo, Pirandello adesso pone di fronte al pubblico: la sua stessa fantasia nel processo creativo.

Alla fine del primo atto i personaggi, con il racconto della loro sconcertante vicenda, hanno persuaso il Capocomico a rappresentarli. Così il primo piano di dramma si è risolto. Il secondo atto da una parte s'incentra sul dramma umano dei personaggi, e dall'altra prosegue nel rappresentare il dramma dell'autore ponendo l'accento sul conflitto tra « essere forma » e « avere forma ». Il problema che nel primo atto era stato indicato nella didascalia e quindi nelle parole del Padre, nel secondo ha il suo svolgimento concreto. Pirandello insiste sull'impossibilità da parte degli attori, che « hanno forma »; a divenire personaggi che « sono forma »: e così gli attori tentano sempre senza successo di dar vita alle passioni che poco prima avevano visto vivere dal Padre e dalla Figlia.

Il Padre che fin dall'inizio dell'atto era cosciente di tale difficoltà, esprime il suo dubbio, e così facendo di nuovo parla come se Pirandello stesso parlasse.

> Ma ora forse indovino anche perché il nostro autore, che ci vide vivi così, non volle poi comporci per la scena. Non voglio fare offesa ai suoi attori. Dio me ne guardi! Ma penso che a vedermi adesso rappresentato.... non so da chi....[14]

Solo per il desiderio di trasfondere nelle immagini il problema che come autore ha dovuto affrontare nel medesimo processo di creare, Pirandello può aver costruito e immaginato in questo modo *I sei personaggi in cerca d'autore*.

Andando avanti in questa visiva dimostrazione del suo stesso dramma — e deve essere veramente considerata la chiave di tutta la commedia — ecco la stupefacente apparizione di Madama Pace: ancora un'altro mezzo per richiamare il lettore o il pubblico all'azione principale. Il Capocomico che desidera andare avanti nella rappresentazione del dramma umano, si accorge che Madama Pace, che giuoca un ruolo così importante nell'incontro del Padre con la Figlia, è assente. Il Padre subito si affretta a mettere sù una scena che ricrei l'ambiente familiare a Madama Pace, e dove ella si trovi a suo agio perché Madama Pace possa fare la sua apparizione. Fra lo stupore del Capocomico e degli attori, non appena la scena è apprestata, ecco che Madama Pace appare. Nella Prefazione Pirandello spiega:

> La nascita d'una creatura della fantasia umana, nascita che è il passo per la soglia tra il nulla e l'eternità, può avvenire anche improvvisa, avendo per gestazione una neces-

[14] *Op. cit., Sei personaggi in cerca d'autore,* p. 68.

sità. In un dramma immaginato serve un personaggio che faccia o dica una certa cosa necessaria; ecco quel personaggio è nato ed è quello, preciso, che doveva essere. Così nasce Madama Pace fra i sei personaggi, e pare un miracolo, anzi, un trucco su quel palcoscenico rappresentato realisticamente. Ma non è un trucco. La nascita è reale, il nuovo personaggio è vivo non perché fosse già vivo, ma perché felicemente nato, come appunto comporta la sua natura di personaggio, per così dire, « obbligato »...; ho cioè mostrato ad essi, in luogo del palcoscenico, la mia fantasia in atto di creare; sotto specie di quel palcoscenico stesso.[15]

Il Capocomico non sa far altro che urlare indignato: « Ma che trucchi sono questi? », e il Padre risponde ancora una volta impostando i problemi dell'autore:

Ma scusino! Perché vogliamo guastare, in nome di una verità volgare, di fatto, questo prodigio, di una realtà che nasce, evocata, attratta, formata dalla stessa scena, e che ha più diritto di vivere qui, che loro; perché assai più viva di loro? Quale attrice fra loro rifarà poi Madama Pace? Ebbene: Madama Pace è quella! Mi concederanno che l'attrice che la rifarà, sarà meno vera di quella — che è lei in persona! Guardino: mia figlia l'ha riconosciuta e lei si è accostata! Stiano a vedere, stiano a vedere la scena.[16]

Non appena la Figlia vede Madama Pace, ha inizio la prima scena del dramma umano. Madama Pace e la Figlia cominciano a parlar fra loro « sottovoce e misteriosamente » come avviene fra persone che discutono cose molto riservate. Il Capocomico se ne lamenta: se non sente nulla lui, che è sul palcoscenico, come potranno udire qualcosa gli spettatori? Ma la Figlia subito ribatte:

Non son mica cose che si possono dir forte! Le ho potute dir forte io per la sua vergogna (*indicherà il Padre*) che è la mia vendetta! Ma per Madama è un'altra cosa, signori c'è la galera![17]

Rappresentando i tanti problemi che un autore incontra nel processo dell'arte, sembra che Pirandello abbia indicato nel contempo tutti i legami, gli impacci, i limiti della forma drammatica in se stessa. La presenza del Figlio nel palcoscenico che non partecipa in nessun modo all'azione e non pronunzia parola per tutto il secondo atto, non solo serve a richiamare costantemente alla memoria il fine principale della commedia, ma serve anche come una prova visibile dei limiti che Pirandello sente imposti alla propria fantasia dalla forma drammatica.

Del resto Pirandello, al teatro c'era arrivato tardi e quasi controvoglia. Interessantissime sono a questo proposito le lettere al figlio Stefano pubblicate in « Sipario » (anno settimo, n. 80, dicembre 1952). Nel luglio del 1916 confessava al figlio che il « teatro lo tentava poco ». Pare vi fosse spinto dal sogno di una « rustica bicocchetta in qualche borgo solitario, ove andarsi a

[15] *Op. cit.*, Prefazione, pp. 22-23.
[16] *Op. cit.*, *Sei personaggi in cerca d'autore*, p. 72.
[17] *Op. cit.*, p. 73.

seppellire in un tempo più o meno lontano ». La sua « più viva soddisfazione » allora sarebbe stata quella di « lanciare di lassù un solennissimo sputo a tutta l'umanità ». E nell'agosto dello stesso anno Pirandello accusa come un impaccio a scrivere per il teatro: ha « una grand'ansia di sbrigarsi »..... e di chiudere « questa parentesi teatrale per rimettermi al suo più naturale lavoro di narratore ». Ed era una parentesi che non doveva chiudersi che colla morte.

Nei *Sei personaggi in cerca d'autore* Pirandello presenta i suoi personaggi come gli apparvero per la prima volta alla fantasia. Tuttavia alla fine del secondo atto risulta evidente che è la stessa forma drammatica a porre precisi limiti e a imporre cambiamenti sostanziali. La tragedia umana del Figlio non può essere realizzata in forma drammatica; l'episodio tra Madama Pace e la Figlia necessita di radicali cambiamenti per poter essere rappresentata; lo stesso episodio centrale tra il Padre e la Figlia nella bottega di Madama Pace ha un sapore troppo realistico, e il Capocomico insiste perché sia modificato. Il Padre e la Figlia che vivono nell'ansia di completare le loro azioni di personaggi si ribellano violentemente e nonostante tutto essi stessi si accorgono di questi limiti. Pirandello avrebbe potuto benissimo scrivere una commedia d'intreccio sul dramma umano dei « sei personaggi »; ma l'azione principale, ovvero il fine di tale commedia, sarebbe stato completamente diverso da quella dei *Sei personaggi in cerca d'autore*. Postosi il fine di rappresentare il processo creativo, Pirandello oggettiva se stesso; fa di se stesso, o per meglio dire della sua fantasia, palcoscenico; ma non rinuncia all'intreccio, anzi se ne serve per esprimere in forma scenica il dramma espressivo di ogni autore: lo sforzo di tradurre in forma concreta un'idea nata vitale nella mente dell'autore.

I limiti che la forma drammatica impone alla rappresentazione sono accettati dal Padre e dalla Figlia con riluttanza, ma tuttavia accettati proprio per quella pienezza di desiderio d'esprimersi che sottolinea ogni loro gesto, ogni loro parola. Il teatro non può rappresentare in pieno il dramma che l'autore ha vissuto fantasticamente in relazione ai suoi personaggi. Oltre alla consueta difficoltà di tradurre in parole il concetto, fra l'autore e i suoi personaggi si inseriscono gli attori. Essi che « hanno forma » e non « sono forma », sono costretti ad interpretare un personaggio; e mai — siano pur bravissimi — sapranno cogliere la verità del personaggio, quale l'autore l'aveva conosciuta. Questo problema impostato per la prima volta nei *Sei personaggi* diverrà centro poetico e problematica fondamentale di *Questa sera si recita a soggetto* (1929). Per ora Pirandello puntualizza il problema della forma drammatica. Per rappresentare il dramma umano dei personaggi Pirandello avrebbe dovuto far sì che la forma drammatica superasse i suoi limiti e che si adeguasse a tale dramma.

E il secondo atto è una chiara dimostrazione del conflitto fra gli attori e i personaggi, e infine del conflitto fra l'autore e gli attori medesimi. Mi riferisco, si capisce bene, alla parte centrale. Immediatamente dopo questa scena

c'è un preciso richiamo al centro poetico della commedia. Commentando l'ansia della Figlia il Capocomico ha parole che devono essere ricordate:

> Oh, infine il suo! Non c'è soltanto il suo, scusi! C'è anche quello degli altri! Quello di lui (*indicherà il Padre*), quello di sua Madre! Non può stare che un personaggio venga, così, troppo avanti, e sopraffaccia gli altri, invadendo la scena. Bisogna contener tutti in un quadro armonico e rappresentare quel che è rappresentabile! Lo so bene anch'io che ciascuno ha tutta una sua vita dentro e che vorrebbe metterla fuori. Ma il difficile è appunto questo: farne venir fuori quel tanto che è necessario, in rapporto con gli altri; e pure in quel poco fare intendere tutta l'altra vita che resta dentro! Ah, comodo, se ogni personaggio potesse in un bel monologo, o.... senz'altro.... in una conferenza venire a scodellare davanti al pubblico tutto quel che gli bolle in pentola!...[18]

A questo punto il Capocomico assume, forse per un solo momento, la parte di Pirandello-autore esprimendo la sua teoria sul ruolo dei personaggi in un dramma. Tale ruolo è visto in modo tradizionale, e del resto non poteva essere altrimenti: ogni personaggio deve agire in relazione agli altri in modo armonico ed equilibrato. Le sue parole devono essere limitate a ciò che è necessario ed essenziale all'intera partitura del dramma; e ciò nonostante dire tanto di sé da chiarire tutto il mondo spirituale che rimane al sottofondo dell'azione. Il Capocomico, per un breve momento, diviene un vero autore cui si affacciano i medesimi problemi che una volta si erano affacciati a Pirandello. Ad una uguale problematica non corrisponde tuttavia un medesimo fine d'arte. Al capocomico preme solo dar vita al dramma umano. Pirandello ha invece rifiutato quel dramma fin dall'inizio e ha spiegato le cause nella Prefazione.

Il Capocomico, tentando di mettere insieme la *sua* commedia (teatro dentro il teatro) esprime con tutta chiarezza le idee che devono sorreggere un artista nella sua opera, e tuttavia il suo tentativo fallisce. In seguito vedremo le necessarie cause d'arte che determinano il fallimento. Per ora ci basti osservare che Pirandello applica tali teorie dal principio alla fine della sua commedia. Anzi, potremo dire che le parole del Capocomico sono alla base dei *Sei personaggi* così come di ogni commedia pirandelliana e, più generalmente ancora, di ogni commedia che abbia diritto a tale nome.

Il secondo atto offre l'occasione al Padre, alla Figlia e al Figlio di presentare, ciascuno a suo modo il proprio dramma. Solo la Madre, il Giovinetto e la Bambina rimangono un po' nell'ombra. Ma il Giovinetto e la Bambina, per dirla con il loro autore, non sono che « presenze ». Non hanno parole; potremo dire che non hanno neppure una vita tutta per loro; tuttavia influenzano e addirittura determinano l'azione degli altri. Per il fine che Pirandello si era proposto essi rappresentano due personaggi non completamente « realizzati » nella mente dell'autore. Dal punto di vista artistico la loro realizzazione è senz'altro inferiore a quella degli altri personaggi: il loro dramma umano esplode improvviso al terzo atto per mezzo di un'azione

[18] *Op. cit.*, pp. 85-86.

quasi automatica. E tuttavia sono proprio loro che stringono la conclusione della stessa commedia.

Per la Madre il discorso è diverso. Pirandello la fa vedere di scorcio, inserita nel dramma degli altri con una breve pennellata alla fine del secondo atto. La Madre è « natura » essa non è mai consapevole di cercare un autore per avere la vita. Il dubbio di non essere del tutto viva, non la sfiora nemmeno; e così non si chiede mai il perché o il come, o in che modo essa viva. La sua vita è un continuo fluire di sentimenti, e non ha tempo per partecipare al giuoco di personaggio: lei deve soffrire. Tuttavia è un personaggio e, consapevole o no, gioca la sua parte. Non sa perché lo faccia, ma viene lo stesso sul palcoscenico con gli altri personaggi. Allorché il Padre o la Figlia rivivono il loro dramma, essa soffre di nuovo con ciascuno e per ciascuno di essi: « Una natura fissata in una figura di madre ». E il suo dramma di madre consiste anche nel non conoscere e nel non riconoscere di essere « personaggio ». Dopo che il Capocomico ha rimproverato la Figlia per quel suo egoistico desiderio di dar vita al suo dramma ad ogni costo, sopraffacendo gli altri personaggi, la Figlia introduce una scena, durante la quale il dramma della Madre è visto in piena luce:

La Figliastra (*appena la madre accennerà a quietarsi, soggiungerà, cupa e risoluta*) — Noi siamo qua tra noi, adesso, ignorati ancora dal pubblico. Lei darà domani di noi quello spettacolo che crederà; concertandolo a suo modo. Ma lo vuol vedere davvero, il dramma? scoppiare davvero com'è stato?

Il Capocomico — Ma sì, non chiedo di meglio, per prenderne fin da ora quanto sarà possibile!

La Figliastra — Ebbene, faccia uscire quella madre.

La Madre (*levandosi dal pianto, con un urlo*) — No, no! Non lo permetta, signore! Non lo permetta!

Il Capocomico — Ma se è già tutto avvenuto, scusi, non capisco!

La Madre — No, avviene ora, avviene sempre! Il mio strazio non è finito; signore! Io sono viva e presente, sempre, in ogni momento del mio strazio, che si rinnova, vivo e presente sempre. Ma quei due piccini là, li ha lei sentiti parlare? Non possono più parlare, signore! Se ne stanno aggrappati a me, ancora, per tenermi vivo e presente lo strazio: ma essi per sé non sono, non sono più! E questa (*indicherà la Figliastra*), signore, se n'è fuggita, è scappata via da me e s'è perduta, perduta.... Se ora io me la vedo qua è ancora per questo, solo per questo, sempre, sempre, per rinnovarmi sempre, vivo e presente lo strazio che ho sofferto anche per lei! [19]

Le parole della Madre sono cariche del suo « strazio ».

Il primo atto del dramma umano si chiude con il piánto della « natura » e il suo inveire contro lo « spirito ».

La Madre — No! Figlia, figlia mia! (*e dopo averla staccata da lui*). Bruto, bruto, è mia figlia! Non vedi che è mia figlia? [20]

---

[19] *Op. cit.*, pp. 86-87.
[20] *Op. cit.*, p. 88.

La Madre non può capire che questa è una commedia, una scena che ripete un'azione compiuta da più e più tempo. Il Padre e la Figlia sanno tutto ciò, ma la Madre sperimenta su se stessa lo strazio come se l'azione fosse presente: e per lei è sempre presente. Dopo il grido della Madre il Capocomico — tutto preso dalla sua parte di autore — urla « Sipario ». La tela cala veramente. Con questa « trovata » da perfetto conoscitore del mestiere Pirandello chiude il secondo atto.

Il secondo e il terzo piano di dramma devono essere ancora risolti: i personaggi devono completare la loro azione umana e Pirandello definire il conflitto tra « avere forma » e « essere forma ». Nel secondo atto i due piani si sono fusi nel potente tentativo di dar soluzione al terzo piano del dramma: i personaggi si mescolano agli attori per comunicare l'uno all'altro una verità. Ma il tentativo si risolve in fallimento. Nel primo atto i personaggi erano stati tenuti sempre ben divisi dagli attori, e solo nel secondo vengono posti sullo stesso piano. Quando il sipario si alza per il terzo atto, il palcoscenico è di nuovo preparato così da ricordare al pubblico il profondo abisso che divide i personaggi dagli attori. Il Capocomico è al centro del palcoscenico, fra gli uni e gli altri, e sta meditando. E anche questo può essere un mezzo per sottolineare il fallimento del secondo atto.

Il terzo atto si costruisce su una introduzione allo svolgersi del dramma umano; una scena centrale dominata dal Padre e dal Capocomico nella quale si fa un ultimo tentativo per risolvere il terzo piano di dramma; e infine la parte risolutiva che svolge e risolve il dramma umano.

L'atto si apre colle parole del Capocomico « Oh, dunque: veniamo al secondo atto! Lascino fare a me, come avevamo prima stabilito, che andrà benone! ». Il dialogo che segue vale da introduzione alla parte centrale in cui si vuol risolvere il terzo piano di dramma. Subito dopo l'apertura dell'atto tale introduzione è bruscamente interrotta dalle parole della prima attrice: « È l'illusione più facile! ». Con queste parole si introduce il terzo piano di dramma che prenderà tutto il campo con il dialogo tra il Padre e il Capocomico. È la parola « illusione » che offende il Padre e suscita la sua ribellione: « Per carità, non dicano illusione! Non adoperino codesta parola, che per noi è particolarmente crudele! ». Più sotto il Padre spiega perché quella parola è « particolarmente crudele »: « Quella che per loro è un'illusione da creare, per noi è invece l'unica nostra realtà ». E subito, colla domanda del Padre al Capocomico « Mi sa dire chi è lei? » si imposta la questione. Il dramma di Pirandello che, in qualche modo, è presente in tutte le commedie che precedono « Sei personaggi », è posto ora con tutta chiarezza e sofferto dal Padre:

> Un personaggio, signore, può sempre domandare a un uomo chi è! Perché un personaggio ha veramente una vita sua, segnata dai caratteri suoi, per cui è sempre « qualcuno ». Mentre un uomo — non dico lei, adesso — un uomo così in genere, può non essere « nessuno ».[21]

[21] *Op. cit.*, p. 94.

Infine il Capocomico esce in una frase che, assurda per lui, era per il Padre scontata come un fatto evidente e indubitabile: « E dica per giunta che lei, in codesta commedia che viene a rappresentarmi qua, è più vero e reale di me! ». La scena continua:

IL PADRE (*con la massima serietà*) — Ma questo senza dubbio, signore!

IL CAPOCOMICO — Ah sì?

IL PADRE — Credevo che lei lo avesse già compreso fin da principio.

IL CAPOCOMICO — Più reale di me?

IL PADRE — Se la sua realtà può cangiare dall'oggi al domani....

IL CAPOCOMICO — Ma si sa che può cangiare, sfido! Cangia continuamente; come quella di tutti!

IL PADRE (*con un grido*) — Ma la nostra no, signore! Vede? La differenza è questa! Non cangia, non può cangiare, né essere altra, mai, perché già fissata — così — « questa » — per sapere — è terribile, signore! realtà immutabile, che dovrebbe dar loro un brivido nell'accostarsi a noi! [22]

Grida all'ingiustizia ma il suo grido è vano. Così questa parte centrale si chiude, con il lamento del Padre. La problematica dell'« avere forma » e dell'« esser forma » si inserisce nel vivo della teoria d'arte di Pirandello ed è stata continuamente espressa attraverso le parole del Padre. Suggerita al primo atto, vista in immagini nel secondo, e infine dichiarata dal Padre nella parte centrale del terzo atto, sarà ancora questa problematica l'ultima suggestione che rimane nel pubblico alla fine della commedia. E questo specialmente se l'ultima didascalia sarà svolta e rappresentata propriamente secondo il desiderio dell'autore. Quasi spinto da un desiderio di maggiore chiarezza Pirandello torna a formulare nella Prefazione: « Tutto ciò che vive, per il fatto che vive, ha forma, e per ciò stesso deve morire: tranne l'opera d'arte, che appunto vive per sempre, in quanto è forma ».

Le battute che seguono servono ancor più a mettere in evidenza il centro dell'intera commedia. Immediatamente dopo il lamento del Padre il Capocomico chiede:

Io vorrei sapere però, quando mai s'è visto un personaggio che, uscendo dalla sua parte, si sia messo a perorarla così come fa lei, e a proporla, a spiegarla. Me lo sa dire? Io non l'ho mai visto! [23]

E il Padre nella risposta dichiara con forza il proposito dell'autore:

Non l'ha mai visto, signore, perché gli autori nascondono di solito il travaglio della loro creazione.[24]

Ed ancora:

.... non ha ragione di mettersi a fare quel che stiamo facendo noi, ora, qua davanti a loro, dopo averlo fatto a lungo a lungo, creda, davanti a lui per persuaderlo, per spingerlo, comparendogli, ora lei (*indicherà la Figliastra*), ora quella povera Madre....[25]

---

22 *Op. cit.*, pp. 95-96.
23 *Op. cit.*, p. 96.
24 *Ibidem.*
25 *Ibidem.*

Dopo questa scena così importante per il terzo piano di dramma, il Capocomico insiste perché si proceda nell'azione. E così la terza parte di questo atto comincia colle parole del Capocomico: « Andiamo avanti, andiamo avanti, Santo Dio, e veniamo al fatto Signori miei! ». Il Capocomico si mette così a preparare il palcoscenico per quello, che secondo lui, dovrà essere il secondo atto della commedia: un giardino di notte presso la casa del Padre. Preparata la scena, egli tenta di organizzare il suo dramma. Poiché ciascun personaggio ha un differente e personale dramma da presentare, e poiché ciascuno di loro, per la qualità stessa di personaggio, è realizzato in un differente livello di sviluppo, il Capocomico si accorge dell'impossibilità di racchiuderli tutti nella forma drammatica che ciascuno desidera. È lo stesso impossibile problema che Pirandello aveva tentato e invano di risolvere e che ora è dato in prestito al Capocomico. Naturalmente il tentativo del Capocomico non può che fallire, così come fallì il tentativo pirandelliano. Ma Pirandello vuole rappresentare proprio il fallimento dell'autore di fronte al dramma umano dei sei personaggi.

Quest'ultima parte dell'atto, dunque, è tutta occupata dal tentativo del Capocomico di organizzare l'azione del secondo atto. La particolare prospettiva di « spirito », « natura » e « presenza » opera qui in tutto il suo rilievo. Non appena il Giovinetto, che fino ad ora era rimasto del tutto collaterale all'azione, si trova in mezzo agli alberi del giardino, immediatamente s'investe della sua parte. La sua unica azione nella commedia è simile a quella della Bambina: morire; lui uccidendosi di proposito, lei perdendo la vita in una sciagura procurata dall'essersi trovata, lei così piccina, abbandonata a se stessa. Ambedue questi personaggi non sono del tutto realizzati. Nati così non potevano avere altra realizzazione: la loro esistenza vale solo per la loro morte.

La Madre invece continua la sua vita e continua ad esprimersi più attraverso cenni che attraverso un vero e proprio dialogo. Inconsapevole dei suoi limiti di personaggio, vive nell'impossibile desiderio di un colloquio con il Figlio:

> Per me, signore, io sono qua! Magari mi desse lei il modo di potergli parlare un momento, di potergli dire tutto quello che mi sta nel cuore.[26]

Essa non si rende conto che una scena per essere possibile deve essere nata nella mente dell'autore. Il Figlio invece è pienamente consapevole dell'impossibilità della cosa:

> Nessuna scena! Me ne andai; me ne andai per non fare una scena. Perché non ho mai fatto scena, io; ha capito?[27]

Ma anche il Figlio soffre del dramma umano. Si chiude in un silenzio che è la « parte » che egli stesso s'impone; la forma in cui, come simbolo umano,

---

[26] *Op. cit.*, p. 105.
[27] *Op. cit.*, p. 105.

si fissa in un vano tentativo di stabilità, e che è il suo stesso dramma. Così come il Figlio anche la Figlia, realizzata come « spirito », è consapevole, in ogni momento, del passato, del presente, del futuro: e può predire istante per istante ciò che la Madre farà. Il Figlio, per la conoscenza che ha di non poter essere realizzato in forma drammatica, vuole abbandonare il palcoscenico. È da leggere a questo proposito la didascalia di Pirandello:

> Il Figlio resterà proteso verso la scaletta, ma, come legato da un potere occulto, non potrà scendere gli scalini; poi, tra lo stupore e sgomento ansioso degli attori, si moverà lentamente lungo la ribalta, diretto all'altra scaletta del palcoscenico; ma, giuntovi, resterà anche lì proteso, senza poter scendere. La Figliastra, che lo avrà seguìto con gli occhi in atteggiamento di sfida, scoppierà a ridere.[28]

Il Figlio deve rimanere, e soffrire fino in fondo il suo dramma di « negatore », così come fa nella realtà della commedia. E invano la Figlia e il Padre tentano di farlo partecipare in qualche modo all'azione. Il Figlio, dopo il suo inutile impulso di fuga, esclama: « Se non me ne posso andare, resterò qui; ma le ripeto che non rappresenterò nulla ». Il Padre, spinto da un tardivo rimorso e da pietà, vorrebbe addirittura forzarlo a vivere quella impossibile scena colla Madre. Per un attimo, sconvolto da passioni naturali, il Padre perde la sua consapevolezza e si avvicina alla « natura ». A questo punto, la Figlia interrompe: « Aspettate! Aspettate! prima la Bambina alla vasca! » e pone la Bambina nel fondo della vasca e accompagna il Giovinetto fra gli alberi del giardino. Il Capocomico soddisfatto di come la Figlia mandi avanti l'azione della *sua* commedia, esclama: « Benissimo (rivolgendosi al Figlio). E contemporaneamente? »... Il Capocomico spera che il Figlio proceda nell'azione; ma il Figlio continua solo il suo dramma di « negatore »: « Ma che contemporaneamente! Non è vero, signore! Non c'è stata nessuna scena tra me e lei! ». E la Madre conferma le parole del Figlio, pur rimanendo attaccata alla speranza che il Capocomico faccia in modo che questa scena si avveri.

Precipitando verso la tragica conclusione del dramma umano, le parole del Figlio presentano e sottolineano il terzo piano di dramma. Egli osserva che uno degli attori — quello che dovrebbe eventualmente interpretarlo sta seguendo attentamente tutto quello che fa. Allora il Figlio scatta contro il Capocomico:

> Ma non ha ancora compreso che questa commedia lei non la può fare? Noi non siamo mica dentro di lei e i suoi attori stanno a guardarci da fuori. Le par possibile che si viva davanti a uno specchio che, per di più, non contento d'agghiacciarci con l'immagine della nostra stessa espressione, ce lo ridà come una smorfia irriconoscibile di noi stessi? [29]

Al Capocomico preme mettere insieme la scena fra la Madre e il Figlio: « È indispensabile! » grida. La Madre rianima la sua speranza ed è tutta tesa

[28] *Op. cit.*, p. 101.
[29] *Op. cit.*, p. 104.

in un'ansiosa aspettativa; ma il Figlio persiste nel rifiuto. Il Padre allora, per quel movimento sentimentale che soffoca in lui lo « spirito », si lancia contro il Figlio e grida: « Per Dio, obbedisci,! Obbedisci! Non senti come ti parla? Non hai viscere di Figlio? ». Ma il Figlio non si piega, si ribella con violenza al Padre fino a farlo cadere, e lo accusa di volere rappresentare non solo le cose realmente accadute, ma anche quelle che non hanno mai avuto una realtà. « Ma dica, dica lei almeno che cosa c'è stato? Lo dica a me! Se n'è uscito dalla sua camera, senza dir nulla? » — insinua il Capocomico —. Pieno di riluttanza il Figlio comincia il suo racconto. Non agisce, si attiene semplicemente ai fatti in una esposizione spassionata della verità dei fatti stessi, rimanendo ancora aderente alla sua parte di « negatore ». Mentre il Figlio racconta, gli altri personaggi vivono il loro dramma.

Ma già ci si avvia alla conclusione; il Giovinetto, improvvisamente, si uccide. Succede una gran confusione nel palcoscenico. Qualche attore grida: « È morto! Povero ragazzo! È morto! Oh che cosa! ». Ma un altro: « Ma che morto! Finzione! Finzione! Non ci creda! ». Allora il Padre, rialzatosi di là dove il Figlio lo aveva gettato, si fa innanzi per gridare: « Ma che finzione! Realtà! realtà, signore! Realtà! ». E sono le parole che chiudono la commedia e il terzo piano del dramma che ha percorso di sé ciascun atto, e che finalmente trova soluzione.

L'opera d'arte, fissa e immutabile ed eterna, è quella realtà che il Padre or ora ha gridato. Una realtà vera proprio perché non subisce mutamenti. L'uomo non potrà mai possedere questa realtà, appunto perché vive una esistenza di mutamento continuo. L'uomo non può neppur conoscere la verità. La sola verità « vera » si trova in colui che « è forma »; in colui che è sempre uguale nel tempo e nello spazio: in un personaggio. Ma l'uomo è condannato a vivere una realtà contingente destinata ad apparirgli illusione domani. Solo un personaggio possiede la verità; e conoscerà il passato, il presente, e il futuro in ogni momento della sua vita.

Il Capocomico, che ha giocato sempre la medesima parte per tutta la commedia (colui che vuol dar forma drammatica alle passioni dei personaggi), fallisce in pieno. Il commento finale che egli fa: « Finzione! Realtà! Andate al diavolo tutti quanti! » ribadisce l'idea del fallimento. Ma i personaggi hanno del tutto completato la loro azione di personaggi in cerca d'autore ed hanno ormai la loro forma. Anche se la commedia del Capocomico è fallita, i personaggi non hanno fallito al loro scopo: hanno la loro forma drammatica. Non come essi la desideravano, ma come Pirandello l'ha imposta loro. E l'opera d'arte è realizzata.

L'ultima didascalia ci conferma ancora nella nostra tesi:

> Subito, dietro il fondalino, come per uno sbaglio d'attacco, s'accenderà un riflettore verde, che proietterà, grandi e spiccate, le ombre dei Personaggi, meno il Giovinetto e la Bambina. Il Capocomico, vedendole, schizzerà via dal palcoscenico, atterrito. Contemporaneamente si spegnerà il riflettore dietro il fondalino si rifarà sul palcoscenico il notturno azzurro di prima. Lentamente, dal lato destro della tela verrà prima avanti

il Figlio seguito dalla Madre con le braccia protese verso di lui; poi dal lato sinistro il Padre. Si fermeranno a metà del palcoscenico, rimanendo lì come trasognate. Verrà fuori, ultima, da sinistra, la Figliastra che correrà verso una delle scalette; sul primo scalino si fermerà un momento a guardare gli altri tre e scoppierà in una stridula risata, precipitandosi giù dalla scaletta; correrà attraverso il corridoio tra le poltrone; si fermerà ancora una volta e di nuovo riderà; guardando i tre rimasti lassù; scomparirà dalla sala, e ancora, dal ridotto, se ne udrà la risata. Poco dopo calerà la tela.[30]

Qualora tale didascalia venga realizzata sul palcoscenico in modo appropriato, il quadro scenico presenterà, nella pura immagine, la risoluzione dello stesso dramma pirandelliano che si imposta sulla contrapposizione tra « essere forma » e « avere forma ». Anche attraverso la partitura scenica, Pirandello vuol lasciare al pubblico una viva rappresentazione dell'opera d'arte: i personaggi fissi e immutabili nel loro dramma, in vivo contrasto con il Capocomico e gli attori, sbalorditi, incerti e preda al continuo mutarsi dell'esistenza. Loro non hanno una verità, hanno solo delle illusioni che credono verità. I personaggi possiedono la verità, sono anzi la verità. Un personaggio sarà sempre lo stesso, e in se stesso e in coloro che se lo troveranno di fronte per mezzo dell'opera d'arte. « Così, sempre, ad apertura di libro, troveremo Francesca viva confessare a Dante il suo dolce peccato; e se centomila volte di seguito ridirà le sue parole, non mai ripetendole meccanicamente, ma dicendole ogni volta per la prima volta con sì viva e improvvisa passione che Dante ogni volta ne tramortirà. Tutto ciò che vive, per il fatto che vive, ha forma, e perciò stesso deve morire: tranne l'opera d'arte, che appunto vive, per sempre, in quanto è forma ».[31]

MARK MUSA

---

[30] *Op. cit.*, p. 109.
[31] *Op. cit.*, Prefazione, p 22.

# RITRATTI CRITICI DI CONTEMPORANEI

## SAINT-JOHN PERSE

I rosei accademici boreali hanno finalmente deciso di aprire a Saint-John Perse le porte del loro Olimpo nevoso. La Francia dei giornalisti, profondamente delusa l'anno scorso dalla scelta di un Quasimodo il cui nome presentava l' inconveniente maggiore di essere noto ai gazzettieri parigini soltanto grazie al romanzo di Victor Hugo, la Francia dei pennaioli e dei divi della cultura televisiva finalmente respira. L'ingiustizia è stata riparata. Tutto rientra nell'ordine del prestigio e della *grandeur*: in Arcadia, quando c'è siccità, ci si consola suonando la lira all'ombra delle fronde sonnolente delle quercie. In Italia, abbiamo un'antica esperienza di questi svaghi e sappiamo che ogni diversione è buona.

Chi è dunque S.-J. P.? Un grande poeta? Un poeta importante, certo, e delle settecento pagine che compongono la sua opera ne rimangono e ne rimarranno una ventina di qualità indiscutibile: il che, tutto sommato, costituisce ai nostri giorni un bilancio positivo e tale da dare senso a una vita e, soprattutto, a un premio Nobel. Ma, nello stesso tempo, S.-J. P. è uno degli ultimi rappresentanti del più sdegnoso ermetismo e colui che, colla sua poesia, ha fornito una delle illustrazioni più schiaccianti delle presunzioni, degli errori e di una certa spontanea perversità estetica che inficia tanta parte dell'arte moderna. Anche in questo senso, dunque, la scelta di Stoccolma è esemplare. Dicono che Sartre, quando seppe che il premio era stato attribuito a Camus, esclamasse: *Tant pis pour lui!* « Tanto meglio per lui! », dobbiamo invece dire trattandosi di S.-J. P. Con questo riconoscimento, tutto, effettivamente, rientra nell'ordine anche per noi. L'oscuro Orfeo del Quai d'Orsay riceve il gelido e glorioso abbraccio di un gusto che egli ha possentemente contribuito a formare. Si conchiude così, simbolicamente, quel cerchio che lo unisce, volente o nolente, al mondo ufficiale d'oggi che è quello, insomma, del conformismo modernista. Meglio così, dunque, tanto più che portando su Perse la loro scelta, i succitati accademici rischiano meno di abbreviargli la vita con troppo forti emozioni, come successe quando si permisero il lusso ambiguo di occuparsi di Pasternak. Nel millenovecentosessanta, comunque, e per chi non sia troppo giovane o troppo vecchio da nutrire complessi, pudori o timidezze nei riguardi dei grandi tenori dell'arte con-

temporanea, riflettere sulla poesia di S.-J. P. costituisce un esercizio intellettuale eccitante e utilissimo. Il tempo del bilancio e della revisione (nostri) è infatti venuto e quello che ieri pareva nuovissimo si presenta oggi stanco e bolso. Niente, si sa, invecchia più rapidamente delle avanguardie che, come il mare, avanzano a ondate rapide e successive.

La poetica di Perse presenta l'incontestabile vantaggio di riassumere i punti essenziali e le prospettive maggiori della cultura artistica moderna. La sua posizione di fronte al mondo e alla storia è infatti sostanzialmente identica a quella della corrente che, partendo da Rimbaud e da Mallarmé, discende per li rami, anche se in rigagnoli dalle acque variamente tinte, attraverso l'epoca contemporanea. E il principale presupposto della nuova metafisica poetica (ché di metafisica si tratta) è il rifiuto preliminare e ad ogni costo del mondo *così come è*, e cioè della storia stessa, al di là di ogni tentativo serio di modificarla dall'interno. Rivolta, questa, di carattere « idealistico », anche se, in alcune manifestazioni tardive come il surrealismo, essa si pone come lotta contro una classe precisa e i modi della sua cultura e della sua arte. Rifiuto, dicevamo, di carattere « idealista »; non però di un idealismo hegeliano, ma esattamente platonico, in quanto esso costituisce, insieme col rifiuto delle « apparences du monde », un tentativo di riscoprire, attraverso gli scialbi segni del mondo fisico come si presenta a noi quotidianamente, gli archetipi prefissi e ideali di un mondo radicalmente diverso dal nostro, anzi diametralmente opposto al nostro, modello assoluto di perfezione, di purezza, di stabilità, sottratto alle leggi « umane » del tempo, della logica, della corruzione fisica. Le famose « corrispondenze » baudelairiane, le folgoranti illuminazioni di Rimbaud, l'alchimia grammaticale e sintattica di Mallarmé sono le moderne sorelle del mito platonico della caverna, come pure la mitizzazione degli elementi naturali, botanici, etnologici operata da S.-J. P., o la sublimazione delle operazioni mentali caratteristica di Valéry. Di qui, tanto diffusa nella poesia e nella prosa moderne, l'idea ora laica della « caduta » che, mutuata dal sentimento religioso della vita, è assunta come simbolo di un distacco originario dalle fonti dell'essere e della natura. La vita, subita come « esilio », diventa così uno stadio da superare proprio perché essa rappresenta, col suo accumularsi di fatti grevi e d'opache abitudini, lo schermo che ci separa dalle « Madri ». L'infanzia, invece, perché più vicina alle origini, si colora di leggenda ed è sentita, all'interno della vita, come la favolosa regione, come il « verde paradiso » che ci si sforza disperatamente di ricuperare, in una ricerca affannosa e continua per risalire il tempo e, ciò facendo, per vincerlo e per negarlo. Il sogno, già con Baudelaire e giù giù fino ai surrealisti, diventa così il tramite essenziale per raggiungere le plaghe apriche della pre-umanità, della pre-storia. In questo schema, anche se troppo sommariamente abbozzato, potrete facilmente iscrivere quasi tutti i rappresentanti dell'arte europea da cent'anni in qua (e quindi anche Perse), qualunque possa essere la sfumatura o l'etichetta di cui si prevalgono. Questo modo di vedere e di sentire è il risultato più vistoso e più noto della grande

crisi di coscienza che, verso la metà dell'Ottocento, ha sommosso dall'interno le strutture profonde della borghesia e che ha posto molti intellettuali e molti artisti, particolarmente sensibili agli aspetti negativi della società in cui vivevano, in posizione di rottura e di rifiuto verso la società da cui uscivano. Donde, alla stessa epoca, i grandi tentativi di evasione e di esilio, anche fisico. Il colpo mortale che Marx, in un eguale contesto storico, ha portato alla « filosofia », facendola camminare (secondo l'espressione presa a prestito da Hegel) non più sulla testa ma sui piedi, non solo non ha trovato, in arte, una corrispondenza ideale, ma, creando il vuoto, ha contribuito in un certo senso a dar maggiore rilievo a questi tentativi di evasione. O, piuttosto, esso ha trovato una corrispondenza solo nella distruzione, e non nell'affermazione, benché i tentativi del naturalismo presentino un grande interesse. Infatti, lo abbiamo già detto, contemporaneamente alla grande demistificazione filosofica realizzata da Marx, prende corpo e s'organizza la nuova metafisica poetica, la quale si sforza di colmare il vuoto creato dal tracollo delle credenze religiose e dal crescente scetticismo verso i verbosi quanto « impeccabili » sistemi filosofici, incapaci, come il positivismo, di fornire risposte soddisfacenti. Dall'impotenza dell'artista a ricuperare una storia considerata definitivamente compromessa con la borghesia, nasce la tendenza, già preparata dal primo romanticismo tedesco, ad attribuire al poeta il compito e la funzione del demiurgo capace di creare nuove realtà, nuovi universi entro i quali tutte le difficoltà e tutte le contraddizioni della realtà storica siano miracolosamente superate e risolte in una specie di incantesimo estetico, di carattere profondamente magico e mistico. Il che era, evidentemente, il modo più efficace per eludere i veri problemi, ma, in quel preciso momento, è difficile vedere quale altra soluzione avrebbe potuto scegliere l'artista in rivolta contro la sua classe e desideroso di evaderne. La filosofia stessa, d'altronde, perde, con Nietzsche ed altri, il suo carattere di sistema e, anche nella forma, si avvicina alla intuizione poetica e tende a confondersi con essa. Tale è, probabilmente, il senso da attribuire agli « universi poetici » che, nella seconda metà del secolo scorso e ancora nel nostro, cominciarono a pullulare. Il vero « esilio » è questo, appunto: la fuga, apparentemente necessaria e subìta (in realtà sollecitata con ogni mezzo, anche con le droghe) in una specie di generico e cosmico spirito visionario in cui sia concesso all'artista la libertà da ogni forma di costrizione sociale ed etica e, soprattutto, da ogni forma di responsabilità, spesso, come nei surrealisti, anche artistica. L'arte moderna è tutta percorsa e pervasa da questo sentimento di terrore panico di fronte ai problemi come li presenta concretamente la storia, anche nell'ambito individuale della psicologia, dei sentimenti, dei rapporti umani. La penosa insistenza con cui ogni artista grande, piccolo o minimo pretende, dopo Rimbaud e Mallarmé, creare « nuovi mondi », « riscoprire » l'uomo e l'inconscio, trovare « la chiave » del comportamento psichico e morale degli individui, « ricreare » la storia ecc., denuncia l'ormai antico divorzio, considerato compiacentemente definitivo, fra l'arte e la vita; rivela

inoltre la vecchia ambizione demiurgica diventata ormai quella ingenua presunzione e quella faciloneria che tutti conosciamo e nelle quali sguazza ogni mediocre. Ma, in queste circostanze, quel che più punge è l'enorme lamento di molti artisti, anche grandi, sulla storia e sull'uomo. Il loro atteggiamento di fronte alla realtà è, in questo, simile a quello di colui che, incapace di sostenere lo sguardo di un interlocutore che lo giudica nei suoi momenti più delicati e più veri, si decida a sopprimerlo per poi provocare, sul cadavere della vittima, un *transfert* affettivo intenso. Voglio dire che in molti moderni accanto a un elemento di mistificazione cosciente, esiste anche, e altrettanto forte, un elemento di automistificazione o, se preferite, di involontaria alienazione estetica e filosofica diventata abitudine e vizio.

In tutte queste operazioni da illuminati e per il peso eccessivo attribuito ai problemi della forma astrattamente intesa, l'ermetismo, secondo una tradizione immemoriale, costituisce un mezzo d'espressione caratteristico, inevitabile e, quindi, banale. La Sibilla, invasa dal dio, non può infatti parlare che per enigmi e per simboli; per questo essa è in fondo più noiosa che impressionante e, alla lunga, comica. La rivolta che (almeno ai suoi inizi e particolarmente con Baudelaire, Rimbaud e Lautréamont) era nata come uno slancio profondamente morale, anche se individualistico com'era inevitabile, di odio nei riguardi di una borghesia esecrata sotto ogni forma e quindi pure sotto quella della *sua* arte, perde rapidamente ogni carattere positivamente polemico e, già con Mallarmé ma soprattutto a partire dal secolo nuovo, assume le forme esibizionistiche e snobisticamente piccolo-borghesi delle pretenziose e arcadiche sollecitazioni grammaticali, formalistiche, linguistiche e del giovanile anarchismo. Questo sessantennio resterà certamente, tranne poche anche se illustri eccezioni, come l'età dell'oro della fatuità bizantineggiante, del formalismo più retrivo e ambizioso, del neoaccademismo modernista ed ermetizzante e delle rivolte gratuite e senza domani. Il dramma che rende umanissima la figura di Rimbaud e il solo che spieghi seriamente il suo precoce silenzio, consiste nel fatto che con le *Illuminazioni* e nonostante la loro perfezione formale, egli intuì lo scacco che minava *fisicamente* le sue ambizioni demiurgiche in quanto era impossibile, senza barare, pretendere di evitare lo sguardo della storia e della realtà mediante la visione fatta di parole, anche se nuovissime e ricchissime. Rimbaud capì che la parola è essenzialmente strumento e che, privata troppo lungamente dei supporti logici e semantici per essere immersa come puro segno assoluto nell'immagine, essa si trasforma in banale fonema, infinitamente più ingrato, fra l'altro, del suono di un violino od anche solo di una ocarina. Donde, appunto, il suo rifiuto dell'arte che non poteva soddisfarlo appieno per il semplice motivo che le aveva chiesto troppo. In questo senso l'opera di Rimbaud crea e compendia e giudica quello che c'è di positivo e di negativo nell'arte moderna. Positivo, in quanto distrusse definitivamente ogni conformismo letterario e accademico, allargando e approfondendo legittimamente la competenza della poesia fino alla scoperta e alla concretizzazione di quelle insospettate zone dell'essere che

hanno stabilmente arricchito la percezione e la conoscenza che l'uomo d'oggi ha di sé. Positivo anche perché egli potenziò magistralmente l'indole evocatoria della parola e dell'immagine rimaste fino a lui ancorate a funzioni troppo timide. Negativo, in quanto pretese sostituire l'atto della creazione poetica non solo alla filosofia tradizionale, ma a Dio e cioè, nel suo contesto, alla storia. Negativo anche, ma involontariamente ora e per una specie di eccesso di genialità, in quanto mise nelle sue scoperte una tale dose di suggestione e una tale aggressività nell'affermazione, da inquinare durevolmente e inevitabilmente, dopo di lui, le acque. Esistono opere che, per la loro genialità, creano automaticamente gli epigoni con la stessa ineluttabilità e la stessa profusione con cui la pioggia, in agosto, fa spuntare i funghi nel bosco. Dell'errore costituzionale della sua poetica, l'abbiamo già detto, e cioè dell'impossibilità *categorica* per la poesia di « « changer la vie » ed anche solo di « changer le monde », egli si rese rapidamente conto e tacque. Ma è proprio allora che le cornacchie si misero a gracchiare e ancor ci assordano. Sarebbe beninteso ridicolo e donchisciottesco fare un processo d'ordine *morale* a quanto è successo dopo di lui. La storia, una volta fatta, non soltanto capo ha, ma ci obbliga a capire, colla sua schiacciante evidenza, che ciò che è stato, semplicemente, doveva essere ed aveva profondi motivi di essere. Per questo essa è un marmoreo e positivamente disperante registro di fatalità che oggi si direbbero dialettiche, sul quale le lettere vanno decifrate e non scalpellate e dove i nostri *a priori* non lasciano neanche la più labile scalfittura.

E Perse, in questa faccenda? Ebbene, Perse comincia anche lui proprio là dove Rimbaud aveva finito, con tuttavia il grande vantaggio sugli altri ermetici dopo di lui, di aver iniziato la carriera all'alba del secolo, in un momento cioè in cui le grandi rivelazioni del cinquantennio precedente non potevano non esercitare una forza di attrazione e di convinzione travolgenti. In questo senso (vogliate perdonarmi la cattiveria) egli è una delle prime vittime di Rimbaud. Da Rimbaud gli vengono infatti gli elementi ideologici e stilistici essenziali e, anzitutto, la concezione dell'atto poetico, ma anche l'uso e l'abuso dell'immagine e, più puntualmente ancora, la predilezione per alcuni temi e l'impeto eloquente delle scansioni; da Mallarmé gli vengono il gusto dell'oscurità gratuita e impervia, delle figurazioni lambiccate e certi snobismi di scrittura; da Lautréamont, il senso del movimento ampio e urlato, l'amore del mare come simbolo e degli elementi naturali e fisici miticamente evocati e la propensione verso quella che Baudelaire chiamò « la rhétorique profonde »; da Claudel, infine, il famoso versetto biblico, elemento metrico esclusivo della sua poesia e di quella di Perse, la tendenza all'enfasi magniloquente e alle perentorie affermazioni icastiche. Saint-John P. non porta dunque nessuna « novità »; si contenta di riprendere qua e là questi elementi e questi temi e di accordarli alla propria voce. E questo non è certo un rimprovero, ma una costatazione. Se interroghiamo la sua poetica, nella misura in cui è possibile ricostruirla attraverso i rarissimi frammenti pubblicati di lettere ad amici o a critici, o servendoci delle dichiarazioni più

esplicite contenute nelle sue opere, saremo confermati nella nostra opinione che S.-J. P. è, nei riguardi dell'estetica dei suoi predecessori, un epigono, anche se il suo tono si eleva, talvolta, ad accenti inediti. Vediamo anzitutto, in un passo che ha il raro privilegio di una relativa chiarezza, quello che, secondo S.-J. P. è il ruolo del poeta:

Et le Poète aussi est avec nous, sur la chaussée des hommes de son temps.
Allant le train de notre temps, allant le train de ce grand vent.
Son occupation parmi nous: mise en clair des messages. Et la réponse en lui donnée par illumination du coeur.
Non point l'écrit, mais la chose même. Prise en son vif et dans son tout.
Conservation non des copies, mais des originaux. Et l'écriture du poète suit le procès-verbal.
(Et ne l'ai-je pas dit? les écritures aussi évolueront. — Lieu du propos: toutes grèves de ce monde).
« Tu te révéleras, chiffre perdu!... Que trop d'attente n'aille énerver
L'usage de notre ouïe! nulle impureté souiller le seuil de la vision!... ».
Et le Poète encore est avec nous, parmi les hommes de son temps, habité de son mal....
Comme celui qui a dormi dans le lit d'une stigmatisée, et il en est tout entaché,
Comme celui qui a marché dans une libation renversée, et il en est comme souillé.
Homme infesté du songe, homme gagné par l'infection divine.[1]

« L'illuminazione del cuore », « la cosa presa a vivo e nel suo tutto », il rifiuto delle copie per gli originali, « la cifra perduta », il disdegno verso le impurezze descrittive o aneddotiche, « la visione », « il sogno », « l'infezione divina ». Anche se la pretesa marcia del poeta col suo tempo e « la mise en clair des messages » possono soltanto far sorridere chi conosca l'estremo e voluto distacco storico e l'arduo ermetismo di Perse, tutto il mondo dell'artista è contenuto in queste frasi che, purtroppo, sono solo un commento acuto e particolareggiato, in forma lirica, della poetica di Rimbaud. Il carattere mistico della creazione e la voluta ambiguità dell'espressione sono definiti meglio qui:

O Poète, ô bilingue, entre toutes choses bisaiguës, et toi-même litige entre toutes choses litigieuses — homme assailli du dieu! homme parlant dans l'équivoque!...[2]

Come vedete, questa è la descrizione dei Profeti e della Cumana. Altrove si giunge addirittura allo spasimo estatico quando il Vate, invaso, accoglie il dio che parla per la sua bocca:

« Le cri! le cri perçant du dieu! qu'il nous saisisse en pleine foule, non dans les chambres,
Et par la foule propagé qu'il soit en nous répercuté jusqu' aux limites de la perception....
Une aube peinte sur les murs, muqueuse en quête de son fruit, ne saurait nous distraire d'une telle adjuration! ».

---

1 *Vents*, III, 6.
2 *Vents*, III, 6.

Et le Poète encore est parmi nous ... Cette heure peut-être la dernière, cette minute même, cet instant!... Et nous avons si peu de temps pour naître à cet instant!

« .... Et à cette pointe extrême de l'attente, où la promesse elle-même se fait souffle,

Vous feriez mieux vous-même de tenir votre souffle.... Et le Voyant n'aura-t-il pas sa chance? l'Ecoutant sa réponse?... ».

Poète encore parmi nous.... Cette heure peut-être la dernière.... cette minute même!... cet instant!...

— « Le cri! le cri perçant du dieu sur nous! ».[3]

Il poeta è dunque il Vate (quanto diverso da quello alfieriano-carducciano!), il Veggente, colui che, penetrato del furore divino evoca, mediante immagini che strappano lembi di continenti, di storia umana e geologica, di continenti e di razze, la visione purificatrice. Grazie a questa visione egli vorrebbe, nelle sue pretese maggiori, immettere in noi l'anelito panico della palingenesi mistica, spingendoci a congedare il nostro mondo « normale » come superfluo, ottenebrante, irrisorio e, in fondo, platonicamente irreale. La prima condizione indispensabile per realizzare l'alienazione poetica è, beninteso, quella di liquidare la logica, l'antica assassina sempre avida del sangue dei poeti: « *Je te licencierai, logique, où s'estropiaient nos bêtes à l'entrave* ». Ed ecco che il Vate, in una serie di bellissime immagini, ci annuncia l'apparizione del mondo nuovo, come un'esplosione insostenibile di luce nelle tenebre delle nostre abitudini offerta alla « *pupilla aperta sull'abisso* »:

Aux porches où nous levons la torche rougeoyante, aux antres où plonge notre vue, comme le bras nu des femmes jusqu'à l'aisselle, dans les vaisseaux de grain d'offrande et la fraîcheur sacré des jarres,

C'est une promesse semée d'yeux comme il n'en fut aux hommes jamais faite,

Et la maturation, soudain, d'un autre monde au plein midi de notre nuit....

Tout l'or en fèves de vos Banques, aux celliers de l'Etat, n'achèterait point l'usage d'un tel fonds.

Au fronton de nos veilles soient vingt figures nouvelles arrachées à l'ennui, comme Vierges enchâssées au bourbier des falaises!

Contribution aussi de l'autre rive! Et révérence au Soleil noir d'un bas!

Confiance à tout cet affleurement de monstres et d'astres sans lignage, de Princes et d'Hôtes sous le pschent, mêlant leur faune irréprochable à notre hégire d'Infidèles....

Et toi, prends la conduite de la course, oeil magnifique de nos veilles! pupille ouverte sur l'abîme,

Comme au navigateur nocturne penché sur l'habitacle la fleur de feu dans son bol d'or, et, sous la bulle errante de l'ampoule, la noire passiflore en croix sur la rose des vents.[4]

Da questo limbo profondo della natura e dell'essere ci giungono, attraverso infinite propagazioni, « messaggi » non meglio identificati e che, se decifrati, perderebbero, immagino, la loro « verità » folgorante e assumerebbero la squallida andatura di una probabile piattezza razionale. Così il fiore della sensi-

[3] *Vents*, II, 6.
[4] *Vents*, III, 5.

tiva ecc. (non vedo proprio perché non dovrei versare la mia gocciolina icastica in questo diluvio di immagini):

Et c'est messages sur tous fils, et c'est merveilles sur toutes ondes. Et c'est d'un même mouvement à tout ce mouvement lié, que mon poème encore dans le vent, de ville en ville et fleuve en fleuve, court aux plus vastes houles de la terre, épouses elles-mêmes et filles d'autres houles....[5]

Questo periodo, d'altronde, è splendidamente costruito. Il Poeta, il Principe, il Principe dell'Esilio è un essere disumano e al di là d'ogni norma, crudele e devastatore come i grandi Conquistatori e i grandi Visionari: « *Nos revendications furent extrêmes, à la frontière de l'humain* ». Nietzsche sorride e approva e, certo, anche d'Annunzio e Barrès. S.-J. P. è appunto l'ultimo sopravvissuto della schiera degli Uomini-dall'Io-Ipertrofico, benché (sarebbe ingiusto tacerlo) con minore cinismo e più candore. Inoltre, le sue ambizioni sono esclusivamente poetiche e non mondane o avventuristiche. Anche in lui, detto ciò, la superbia dionisiaca è comunque grande, come conviensi a un Gallo:

Et vous, hommes du nombre et de la masse, ne pesez pas les hommes de ma race. Ils ont vécu plus haut que vous dans les abîmes de l'opprobre.

Ils sont l'épine à votre chair; la pointe même au glaive de l'esprit. L'abeille du langage est sur leur front,

Et sur la lourde phrase humaine, pétrie de tant d'idiomes, ils sont seuls à manier la fronde de l'accent.[6]

Il poeta è dunque il « Messaggero » incaricato dal destino di trasmettere il Verbo e, con esso, di rigenerare la stanca e bovina specie degli umani:

Et nos poèmes encore s'en iront sur la route des hommes, portant semence et fruit dans la lignée des hommes d'un autre âge.

Une race nouvelle parmi les hommes de ma race, une race nouvelle parmi les filles de ma race, et mon cri de vivant sur la chaussée des hommes, de proche en proche, et d'homme en homme.

Jusqu'aux rives lointaines où déserte la mort!...[7]

Che tutti, in attesa del Messaggero, rimangano in stato di kafkiana veglia: dal grande cataclisma della storia, dalla distruzione di ogni prospettiva fisica e umana, sorgerà finalmente la nuova aurora. Il messianismo rimbaldiano si mescola in Perse con quello di Zarathustra:

Enchantement de jour à sa naissance.... Le vin nouveau n'est pas plus vrai, le lin nouveau n'est pas plus frais....[8]

---

[5] *Vents*, II, 1.
[6] *Vents*, IV, 4.
[7] *Vents*, IV, 6.
[8] *Vents*, III, 6.

Che dunque le Piogge leggendarie ripuliscano mente, anima, storia, istituzioni, morale. Il bel deserto liscio come una pietra è il pegno del rinnovamento e dell'estasi:

Lavez le doute et la prudence au pas de l'action, lavez le doute et la décence au champ de la vision. Lavez, ô Pluies! la taie sur l'oeil de l'homme de bien, sur l'oeil de l'homme bien pensant; lavez la taie sur l'oeil de l'homme de bon goût, sur l'oeil de l'homme de bon ton; la taie de l'homme de mérite, la taie de l'homme de talent; lavez l'écaille sur l'oeil du Maître et du Mécène, sur l'oeil du Juste et du Notable.... sur l'oeil des hommes qualifiés par la prudence et la décence.

Lavez, lavez la bienveillance au coeur des grands Intercesseurs, la bienséance au front des grands Educateurs, et la souillure du langage sur les lèvres publiques. Lavez, ô Pluies, la main du Juge et du Prévôt, la main de l'accoucheuse et de l'ensevelisseuse, les mains léchées d'infirmes et d'aveugles et la main basse, au front des hommes, qui rêve encore de rènes et du fouet.... avec l'assentiment des grands Intercesseurs, des grands Educateurs.

Lavez, lavez l'histoire des peuples aux hautes tables de mémoire.... ecc.[9]

E soprattutto, dopo aver letto queste dichiarazioni, non prendetemi Perse per un anarchico. Si tratta soltanto di elementi e di odio generici in cui l'apparenza anarchicheggiante e l'anticonformismo sono un punto obbligatorio dopo Rimbaud, Nietzsche ed altri.

E qual'è lo strumento che sostituirà l'esecrata ragione degli *hommes du nombre et de la masse*? La memoria, la famosa « memoria poetica » con cui da decenni i critici ermetici ci fanno una capa tanta. Essa è appunto l'anamnesi platonica, il « ritrovamento », il « riconoscimento » del « mondo anteriore » degli archetipi e delle Idee:

Je sais!... Ne rien revoir! — Mais si tout m'est connu, vivre n'est-il que revoir?

.... Et tout nous est reconnaissance. Et toujours, ô mémoire, vous nous devancerez, en toutes terres nouvelles où nous n'avons vécu.

Dans l'adobe, et le plâtre, et la tuile couleur de corne et de muscade, une même transe tient sa veille, qui toujours nous précède; et les signes qu'aux murs retrace l'ombre remuée des feuilles en tous lieux, nous les avions déjà tracés.[10]

Bisognerebbe che qualcuno si decidesse a studiare la poesia moderna tenendo conto di questo platonismo di cui è pervasa (Ungaretti sarebbe una delle prime vittime, temo). La sua origine è romantica, anzi esattamente ispirata all'ermetismo magico, all'alchimia e alla cabala che, come nel Rinascimento, ritornarono in voga in Germania e in Francia nel secolo scorso e che profondamente influenzarono Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. Dato che il poeta è ormai filosofo e demiurgo, la memoria sarà dunque non solo lo strumento del « riconoscimento » metafisico, ma anche, di conseguenza, la funzione creatrice per eccellenza. Essa sostituisce quindi l'*ispirazione* classica che era un

[9] *Pluies*, VII.
[10] *Vents*, IV, 2.

elemento felicemente irrazionale in quanto rappresentava un tentativo di superamento poetico dei dati « razionali » con cui si credeva di costruire la poesia. L'ispirazione ha dunque un ruolo armoniosamente catartico, mentre la memoria, in Perse, ha un ruolo mitizzante e presuntuosamente filosofico, poiché essa tende a far riemergere lembi di realtà « sfigurata » dal tempo, dalla storia, per innalzarli sulle vette del simbolo, trasfigurandoli in blocchi leggendari, extra-temporali, ultraspaziali. Così, un elemento, strappato allo schermo opaco della realtà, dovrebbe acquistare, grazie a questa operazione di estrazione maieutica, una funzione di rivelatore di assoluto. La memoria, insomma, ha in molti poeti moderni la funzione della *trance* mistica che, come l'empito demiurgico, può scatenarsi alla vista di un oggetto qualsiasi.

Il linguaggio, anzi il Linguaggio, è l'unico tramite verso l'assoluta verità prima. Ma siccome questa verità è senza volto e poiché si disdegna *la souillure du langage sur les lèvres publiques*, esso non potrà essere che ermetico e violentemente allusivo, alogico.

> Une langue nouvelle de toutes parts offerte! une fraîcheur d'haleine par le monde
> Comme le souffle même de l'esprit, comme la chose même proférée.
> A même l'être, son essence; à même la source, sa naissance....[11]

La parola deve dunque essere la cosa stessa, anzi l'*essenza* di essa. Una volta proferita, bisogna che essa susciti una presenza « oggettiva », incarnazione dell'idea incorruttibile nella quale ogni « letteratura » si consuma e si nega:

> Et celle qui danse comme un psylle à l'entrée de mes phrases,
> L'Idée, plus nue qu'un glaive au jeu des factions,
> M'enseignera le rite et la mesure contre l'impatience du poème.[12]

Quanto alla cultura:

> Mon hostilité envers la culture relève pourtant de l'homéopathie: je crois qu'elle doit être portée au point extrême où, d'elle-même, elle se récuse, et, ingrate à elle-même, s'annule.[13]

Questo linguaggio non può situarsi che al di là della linguistica: puro fonema scandito, ritmo orgiastico, la parola deve accecarci ed è già di per se stessa *nata cieca*. Come un'eccitazione alcoolica, deve stordirci per facilitare il nostro accesso alla visione che appaga nell'annientamento di tutto:

> .... et remontant les fleuves vers leur source, entre les vertes apparences, ils sont gagnés soudain de cet éclat sévère où toute langue perd ses armes.
> Ainsi l'homme mi-nu sur l'Océan des neiges, rompant soudain l'immense libration, poursuit un singulier dessein où les mots n'ont plus prise. Epouse du monde ma présence, épouse du monde ma prudence!...

---

[11] *Pluies*, IV.
[12] *Pluies*, II.
[13] Lettera a A. Mac Leish (1942).

.... voici que j'ai dessein d'errer parmi les plus vieilles couches du langage, parmi les plus hautes tranches phonétiques: jusqu'à des langues très lointaines, jusqu'à des langues très entières et très parcimonieuses.

.... comme ces langues dravidiennes qui n'eurent pas de mots distincts pour « hier » et pour « demain » .... Venez et nous suivez, qui n'avons mots à dire: nous remontons ce pur délice sans graphie où court l'antique phrase humaine; nous mouvons parmi de claires élisions, des résidus d'anciens préfixes ayant perdu leur initiale, et devançant les beaux travaux de linguistique, nous nous frayons nos voies nouvelles jusqu'à ces locutions inouïes, où l'aspiration recule au delà des voyelles et la modulation du souffle se propage, au gré de telles labiales mi-sonores, en quête de pures finales vocaliques.

.... Et ce fut au matin, sous le plus pur vocable, un beau pays sans haine ni lésine, un lieu de grâce et de merci pour la montée des sûrs présages de l'esprit; et comme un grand *Ave* de grâce sur nos pas, la grande roseraie blanche de toutes neiges à la ronde....[14]

Come vedete, il linguaggio è qui polverizzato in quanto strumento di comunicazione e anche come strumento lirico. Questo è il miglior manifesto del « Lettrisme » che io conosca.

I romantici tedeschi attribuirono alla poesia e quindi al linguaggio, come abbiamo già detto, una funzione conoscitiva, di filosofica intuizione, nel tentativo di por fine alla metafisica scissione fra il corpo e l'anima, fra l'uomo e la natura, fra la natura e il cosmo. Rimbaud credette di realizzare nella visione quest'unità cosmica e di aver trovato la pietra filosofale. S.-J. P. si limita a raccogliere e a ripetere anacronisticamente e pesantemente queste teorie e, dilatando la voce fino alle dimensioni del grido monotonamente iterato, a ribadire in modo ormai banale e fastidioso l'antico odio della borghesia verso se stessa, verso la propria storia, verso i frutti più essenziali dello spirito, primo di tutti il linguaggio. La metafisica, con Perse, prevarica ormai definitivamente non solo la storia ma anche la stessa poesia che spesso uccide denaturando il linguaggio e la sua indole. Egli è uno degli ultimi rappresentanti dell'inguaribile « malaise » che colse gli artisti all'epoca del più prepotente sviluppo della società industriale e delle affermazioni apparentemente più gloriose e più stabili della borghesia. Il gigantismo, anzi il « kolossal » è una delle caratteristiche maggiori di questa poetica e di questa poesia, assolutamente prive di modestia e di senso dell'umorismo o dell'autocritica, a tal segno che esse recano le stimmate degli immani slanci prometeici cari più ai tedeschi che ai francesi. L'aggettivo « grand » ritorna in essa come un ossessionante leit-motiv wagneriano.

Anche il punto di vista di Perse sul mondo storico e sociale si situa dunque, secondo una tradizione ormai obbligatoria, benigna e familiare, in una opposizione generica contro la borghesia. Ad essa, con altro procedimento tradizionale, egli s'affretta d'altronde ad offrire la bella scampagnata nella veggenza:

.... Nous avions rendez-vous avec la fin d'un âge. Nous trouvons-nous avec les hommes d'un autre âge?

---

14 *Pluies*, IV.

Les grandes abjurations publiques ne suffiraient pas à notre goût. Et l'exigence en nous ne s'est point tue.

Il n'y a plus pour nous d'entente avec cela qui fut.[15]

Ma benché le grandi abiure pubbliche sembrino non bastar più al diplomatico sanculotto, segue comunque una lista impressionante a prima vista, ma rassicurante nella sua generica allusività, delle cose che hanno mortalmente annoiato il Vate:

Nous en avions assez, Lia, des grandes alliances de familles, des grandes cléricatures civiles; et de ces fêtes de Raison, et de ces mois intercalaires fixés par les pouvoirs publics.

Nous possédons un beau dossier de ces jeux d'écritures. Vos bêtes à beurre, vos étables n'en sauraient plus faire les frais.

Et les Palais d'Archives sur la Ville hausseront-ils encore au jour naissant leurs médaillons de pierre vides comme des taies d'aveugles?[16]

La borghesia rifiutata è proprio quella della « Raison », dell'agricoltura, dei mestieri, degli archivi: l'unica tollerabile, insomma. Ma tutte queste non sono che vaghe immagini buttate lì, e sarebbe prenderle troppo sul serio tentare di estrarne un qualsiasi discorso serio:

Nous en avions assez, prudence, de tes maximes à bout de fil à plomb, de ton épargne à bout d'usure et de reprise. Assez aussi de ces Hôtels de Ventes et de Transylvanie, de ces marchandes d'antiquailles au coin des places à balcons d'or et ferronneries d'Abbesses — bonheurs-du-jour et cabinets d'écaille, ou de guyane; vitrines à babioles et verreries de Bohême, pour éventails de poétesses — assez de ces friperies d'autels et de boudoirs, de ces dentelles de famille reprises en compte au tabellion....[17]

Spazzatemi via tutto ciò, dunque:

Soutilé l'avoir, doublée la mise — sur toute ruine l'idée neuve!... Ah! qu'elle vibre! qu'elle vibre!... et stridente, nous cingle! — comme la corde résineuse au dé de corne de l'archer.[18]

Ma che cos'è insomma, vi chiederete, quest'idea nuova? Perse, dopo aver attaccato il passato e il presente borghese con tanta cattiveria vuole forse convincerci che bisogna dare tutto il potere ai Soviets? Rassicuratevi. Dalla catastrofe nascerà soltanto un non meglio identificato « An nouveau »:

Et la ruée des eaux nouvelles se fraye sa route de fraîcheur dans ces purins et dans ces tartres.

Et l'An nouveau s'ouvre du poitrail un radieux sillage, et c'est comme un plaisir sexuel,

De jeunes bêtes sous l'écume et d'hommes en armes s'ébrouant dans le torrent d'Arbelles....[19]

---

15 *Vents*, IV, 5.
16 *Vents*, IV, 5.
17 *Vents*, IV, 5.
18 *Vents*, IV, 5.
19 *Vents*, IV. 5.

Si tratta insomma, ancora e sempre, dello scatenamento irruento delle immagini, ma, siccome occorre celebrare « l'An nouveau », le immagini saranno in tonalità maggiore, trionfante. Anche la presunta critica anticonformista dell'ambasciatore tende a esaltare le mistiche nozze fra linguaggio, visione e creazione. Così, il grido di gioia può finalmente erompere:

O fraîcheur, ô fraîcheur retrouvée parmi les sources du langage!... Le vin n'est pas plus vrai, le lin n'est pas plus frais.[20]

La creazione di miti è tipica, pare, dei selvaggi, dei bambini e dell'uomo troppo saturo di « civiltà ». Sul deserto della storia, devono appunto sorgere i totem e le sfingi, simboli che saranno i fragili punti di riferimento nell'allucinazione. Essi dovranno anche, beninteso, possedere forma e nomi vaghissimi e potentemente evocatori, essere insomma fantasmagorici simboli orfici e metafisici, capaci di far pulsare le vene e i polsi dell'immaginazione: l'Incantatore, il Principe, il Principe dell'Esilio, lo Straniero, il Guaritore, l'Emissario, l'Assessore. Termini tutti che incarnano e denunciano, come in Kafka, il sentimento di separazione dell'uomo dal mondo e l'attesa religiosa di un misterioso messaggio. Termini che sono, insieme, miti allo stato puro. Gli sparsi elementi che il poeta distoglie dalla storia, dal tempo, dalla natura servono a creare intorno a se stesso il clima vorticoso e barocco della leggenda. Il sale, la sabbia, i Cavalieri, le grandi migrazioni di razze, i Cavalieri dell'Ovest barbarico, le schiene poderose delle catene montane sui continenti, le ferite dei fiumi, dei laghi, degli abissi sulla superficie della terra, i venti selvaggi, le piogge apocalittiche, la neve che tutto soffoca e rinvergina, gli impervi esempi della saggezza orientale, gli spazi fuori del tempo dei deserti asiatici, i tracolli di imperi, la ragna delle leggi e degli editti sulla storia umana, i Conquistatori spietati, la fondazione delle città, il suolo, le rocce, l'acqua, l'Oceano, i fulmini, le vergini favolose, le Isole, il sesso femminile *come una mandorla,* gli odori prepotenti, le radici degli alberi, le fonti. Tutte queste parole-mito galleggiano come una serie di grandiosi rottami, sul flusso cieco dell'eloquenza di Perse. Essi sono appunto gli elementi e, direi quasi, le « images d'Epinal » della sua retorica e non, come ha preteso candidamente qualcuno, una celebrazione della natura e della storia dell'uomo. Questa evocazione di elementi grandiosi assume, d'altronde, nei momenti più felici, un'andatura di possente e travolgente oratoria poetica:

C'étaient de très grands vents sur toutes faces de ce monde,
De très grands vents en liesse par le monde, qui n'avaient d'aire ni de gîte,
Qui n'avaient garde ni mesure, et nous laissaient, hommes de paille,
En l'an de paille sur leur erre.... Ah! oui, de très grands vents sur toutes faces de vivants!
Flairant la pourpre, le cilice, flairant l'ivoire et le tesson, flairant le monde entier des choses,

[20] *Vents,* IV, 5.

Et qui couraient à leurs offices sur nos plus grands versets d'athlètes, de poètes,
C'étaient de très grands vents en quête sur toutes pistes de ce monde.
Sur toutes choses périssables, sur toutes choses saisissables, parmi le monde entier des choses....[21]

Saint-John Perse eccelle anche, se preso a piccole dosi, nell'animare misteriosi assembramenti umani pervasi da un cieco bisogno di migrazione, di esplorazione, di gratuita edificazione:

Je connais cette race établie sur les pentes: cavaliers démontés dans les cultures vivrières. Allez et dites à ceux-là: un immense péril à courir avec nous! des actions sans nombre et sans mesure, des volontés puissantes et dissipatrices et le pouvoir de l'homme consommé comme la grappe dans la vigne.... Allez et dites bien: nos habitudes de violence, nos chevaux sobres et rapides sur les semences de révolte et nos casques flairés par la fureur du jour.... Aux pays épuisés où les coutumes sont à reprendre, tant de familles à composer comme des encagées d'oiseaux siffleurs, vous nous verrez, dans nos façons d'agir, assembleurs de nations sous de vastes hangars, lecteurs de bulles à voix haute, et vingt peuples sous nos lois parlant toutes les langues....[22]

Uno dei paradossi della poesia di Perse, che è tutta impastata di solitudine e di nulla, è appunto una specie di ingannevole fervore verso le attività umane più disparate, le quali sono costantemente chiamate con violenza per nome. Ma, in realtà, esse sono prese astrattamente ed espresse come gesti assurdi e simboli fantocceschi dell'inutilità di ogni attività nella vacuità universale:

Ha! toutes sortes d'hommes dans leurs voies et façons: mangeurs d'insectes, de fruits d'eau; porteurs d'emplâtres, de richesses! l'agriculteur et l'adalingue, l'acuponcteur et le saunier; le péager, le forgeron; marcands de sucre, de cannelle, de coupes à boire en métal blanc et de lampes de corne; celui qui taille un vêtement de cuir, des sandales dans le bois et des boutons en forme d'olives; celui qui donne à la terre ses façons; et l'homme de nul métier: homme au faucon, homme à la flûte, homme aux abeilles ecc. ecc.[23]

Tutto, come vedete, è leggendario. L'attività umana è un *tic* gratuito, estetizzante, una sfida irrazionale al nulla e all'inutilità, all'assurdità di ogni cosa. Gesti davanti a un teatro deserto, e basta.

Dalle citazioni già fatte vi sarete accorti dell'importanza primordiale delle immagini nella poesia di Perse. Non solo primordiale, ma esclusiva: « *Duc d'un peuple d'images à conduire aux Mers Mortes, où trouver l'eau nocturne qui lavera nos yeux?* ». L'acqua notturna e lustrale è appunto l'immagine sovrana, l'immagine-evocazione. Eliminato con caparbia sistematicità ogni tentativo di « discorso » logico e ogni forma di narrazione aneddotica o sentimentale, l'immagine si pone, rimbaldianamente, come l'unico mezzo di dar senso alla poesia. Ma le visioni di Rimbaud hanno efficacia poetica perché condensate in rapidissime e folgoranti notazioni, che sono aperture su mondi insospettati e chiarissimi, ma subito spenti, come stelle filanti. S.-J. P., di-

21 *Vents*, I, 1.
22 *Anabase*, VI.
23 *Anabase*, X.

luendo e amplificando, puntando sull'estensione retorica dell'evocazione, ha messo in rilievo ancor più flagrante, col suo scacco, l'impossibilità *fisica* di far durare il momentaneo, caricando di eccessive e stucchevolmente barocche determinazioni delle intuizioni che devono essere afferrate al volo e inchiodate a pochissime immagini mentre sono ancora calde e vibranti. Lo scacco artistico di Perse, palese per chiunque legga le sue opere per intero, è dunque anche una questione di *tempo* e di *durata*. Una volta che S.-J. P. ebbe accettata questa sua naturale tendenza alla concione messianica, la logorrea icastica e una greve monotonia l'aspettavano, sornione, al varco. Attorno a un « tema » (la separazione e la mitizzazione nel ricordo della propria infanzia tropicale, negli *Eloges*; lo spazio enorme e vacuo del deserto del Gobi, l'evocazione di leggendarie fondazioni di città e di migrazioni di razze, in *Anabase*; ancora il tema della separazione, in *Exil*, non più biografica ora, ma metafisica; la sublimazione degli elementi naturali intesi come simboli di distruzione e di edificazione poetica e filosofica, in *Vents, Neiges, Pluies*), attorno a questi « temi » si scatena dunque una serie incontrollata e incontrollabile di associazioni semi-automatiche che, senza alcun senso (spesso) o ordine al di fuori del ritmo, si accumulano, si accavallano, si modificano per analogia, ritornano, finché l'emicrania vi assale, un'emicrania tenace e vischiosa. Metafisica ma non platonica:

> .... Celui qui erre, à la mi-nuit, sur les galeries de pierre pour estimer les titres d'une belle comète; celui qui veille, entre deux guerres, à la pureté des grandes lentilles de cristal; celui qui s'est levé avant le jour pour curer les fontaines, et c'est la fin des grandes épidémies; celui qui laque en haute mer avec ses filles et ses brus, et c'en était assez des cendres de la terre....
>
> Celui qui flatte la démence aux grands hospices de craie bleue, et c'est Dimanche sur les seigles, à l'heure de grande cécité; celui qui monte aux orgues solitaires, à l'entrée des armées; celui qui rêve un jour de grandes latomies, et c'est un peu après midi, à l'heure de grande viduité.... ecc.[24]

Così per otto pagine; ho contato i « celui qui »: sono quarantatré, e forse mi sono sbagliato. Il surrealismo non ha inventato dunque neanche l'automatismo che era già implicito anche se parzialmente controllato in Rimbaud, Lautréamont e Perse. Già in quest'ultimo poeta si manifesta così l'irresponsabilità, anche se in lui solo parziale, dell'artista moderno di fronte all'atto poetico in quanto « organizzazione formale ». Come suggeriva Rimbaud, l'artista è uno strumento suonato da sconosciute mani. Il che, va da sé, costituisce una forma di *comfort* intellettuale e estetico. S.-J. P. ha tentato di rompere la comprensibile consuetudine ermetica del frammento e della miniatura, costruendo vastissimi poemi, come una sfida all'impotenza, e creando un'arte oratoria dell'oscuro, dell'inconscio ecc. Ma, benché il suo tentativo sia generoso, la sua poesia si è chiusa definitivamente in una *impasse* che porta una conferma *e contrario* della suddetta impotenza.

---

[24] *Exil*, VI.

Retorica, abbiamo già detto più volte, eloquenza, stile da concione, perentorio, orgoglioso. S.-J. P. è il Victor Hugo o piuttosto, dato che si tratta di un mistico Vate e non di un simpatico radical-socialista *ante litteram*, il Bossuet dell'ermetismo. In quel suo inesauribile flusso di immagini violentemente affermate, tutti i nessi e i supporti della retorica vera (che è organizzazione di un discorso razionale) saltano l'uno dopo l'altro, sicché, di essa, rimane solo l'ossatura astratta, la carcassa vuota. Così l'eloquenza di Perse è appunto *une seule et longue phrase à jamais inintelligible*, ma senza la sfumatura elogiosa che il poeta si accorda in questa definizione. La scansione, e cioè l'elemento più astratto della poesia (come il ritmo in musica o in architettura) diventa quasi sempre la caratteristica stilistica e espressiva predominante di questa poesia dove l'ossatura e il movimento, di puro stampo barocco, sono talvolta vigorosissimi e realmente impressionanti, anche se ad essi non corrisponde gran che d'altro. Il meccanismo verbale è così contenuto entro gli ingranaggi della scansione, delle riprese, delle amplificazioni sintattiche. Il ritmo, in Perse, è come lo stantuffo della pompa delle immagini:

.... Plus loin, plus loin, où sont les premières îles solitaires — les îles rondes et basses, baguées d'un infini d'espace, comme des astres — îles de nomenclatures, de généalogistes; grèves couvertes d'emblèmes génitaux, et de crânes volés aux sépultures royales....

.... Plus loin, plus loin, où sont les îles hautes — îles de pierre ponce aux mains de cent tailleurs d'images; lèvres scellées sur les mystères des écritures, pierres levées sur le pourtour des grèves et grandes figures averses aux lippes dédaigneuses....[25]

Il vezzo stilistico consiste anche nel dare una solida apparenza di declamazione « logica » al flusso, mentre tutto, in esso, è imprevisto, assurdo, aggressivamente icastico. Esclamazioni, interrogazioni con tanto di risposte fra virgolette, dubbi indecifrabili risolti con serietà altrettanto ermetica sono frequenti in Perse.

Il francese di Perse è, nel suo insieme, semplicissimo e contribuisce così a rendere più impersonale questa poesia che si pretende extra-temporale, « oggettiva » e, quindi, extra-nazionale, nonostante l'ardente patriottismo privato dello scrittore. L'unico compiacimento (d'ordine lessicale) è anch'esso di netta origine rimbaldiana. La cateratta delle immagini è infatti punteggiata qua e là con palese insistenza di parole esotiche (spesso anglosassoni), rare o preziose. Per l'esotico (termini stranieri usati con raffinata precisione ma tale, nello stesso tempo, da destare lo stupore), Rimbaud, dunque. Per il prezioso, il raro, la parola usata nella sua dimenticata accezione etimologica, Mallarmé e forse Valéry. Sarebbe facile dare una dimostrazione di ciò, se non fosse pedantesco e se non si rischiasse di annoiare il lettore non specialista. Là dove invece la tavolozza lessicale si fa più personale è nell'impiego esattissimo e apertamente snobistico della nomenclatura botanica

25 *Vents*, IV.

e etnografica. Questa esattezza crea degli « effetti » di cui Perse è, beninteso, pienamente cosciente. Quanto alla metrica, abbiamo già detto che S.-J. P. si serve esclusivamente del versetto biblico, ma, all'interno di esso, appare spesso tutto un giuoco di allitterazioni volute, talvolta di rime e, abbastanza frequente, delle serie di alessandrini classici bellamente scanditi. Questi elementi stilistici e metrici, barocchetti e un po' leziosi, contribuiscono colla loro frequente gratuità ad accentuare il carattere decadentistico, « raffinato », esotico di questa poesia che, pure, si vorrebbe messianica e dionisiaca. C'è in essa un bisogno, fortissimo, di suscitare un secentesco stupore. Anche di questo, d'altronde, Perse è cosciente: « *Le luxe de l'inaccoutumance — premier article de morale humaine autant que littéraire* ». Notate che in un altro scritto, lo stesso Perse aveva scritto: « *Vous connaissez ma haine de l'exotisme littéraire* ». Ma non vedo proprio perché si dovrebbe esigere la coerenza dai Vati.

Per concludere e riassumere la nostra analisi, preferiamo cedere ancora una volta la parola allo scrittore che, in una lettera abbastanza recente spedita nel 1953 al suo ditirambico quanto ingenuo esegeta ufficiale (Roger Caillois), ha raccolto e descritto a meraviglia la sua poetica:

> Mon oeuvre, tout entière de recréation, a toujours évolué hors du lieu et du temps: aussi attentive et mémorable qu'elle soit pour moi dans ses incarnations, elle entend échapper à toute référence historique aussi bien que géographique; aussi vécue qu'elle soit pour moi contre l'abstraction, elle entend échapper à toute incidence personnelle. A cet égard, la deuxième partie de mon oeuvre publiée [26] ne tend pas moins que la première aux transpositions, stylisations et créations du plan absolu [....]. Rien ne me paraît, d'ailleurs, plus surprenant, comme contradiction, que de vouloir jamais expliquer un « poète » par la « culture ». En ce qui me concerne plus personnellement, je m'étonne grandement de voir des critiques favorables apprécier le poème comme une cristallisation, alors que la poésie pour moi est avant tout mouvement — dans sa naissance comme sa croissance et son élargissement final. La philosophie même du « poète » me semble pouvoir se ramener, essentiellement, au vieux « rhéisme » élémentaire de la poésie antique — comme celle, en Occident, de nos Pré-Socratiques. Et sa métrique aussi, qu'on lui impute à rhétorique, ne tend encore qu'au mouvement, dans toutes ses ressources vivantes, les plus imprévisibles. D'où l'importance en tout, pour le poète, de la Mer.

« Le poète » è qui, ovviamente, Perse stesso che ama parlare di sé alla terza persona. Ognuno sarà in grado di apprezzare il candore che implicano l'extratemporalità della poesia ecc. La storia, che ha il tempo di aggiustare il suo tiro, può aspettare; il tempo, anzi, scacciato dalla porta è rientrato dalla finestra (per usare l'immagine cara a don Benedetto), e già ci rivela, a noi che, essendo più giovani, siamo già l'inizio della posterità, i molti aspetti caduchi e, quindi, « temporali », di questa poesia e di queste poetiche. Perse, assieme ad Eliot ed Ungaretti, è dunque l'ultimo fra i più importanti rappresentanti della fase estrema del Romanticismo, quella del poeta-Vate e, insieme, del poeta *qui tire son plaisir du timbre de sa voix*. Egli è anche, con Mallarmé, l'esponente

[26] Allusione ad *Amers*.

maggiore dell'ermetismo più impervio, sacrale e più decisamente platonizzante. Parole-mito come *Parade, Rite, Cérémonie, Liturgie, Officiant* ritornano nei suoi geroglifici come segni tangibili della funzione religiosa e « conservatrice » del creatore. Ancora una volta, ermetismo e religione s'alleano in un'opera che, dai suoi ormai lontani inizi fino ad oggi, si presenta stranamente priva di « sviluppi » e di sorprese. Sarebbe evidentemente assurdo opporsi a una poetica « in sé » ; ogni poeta ha il diritto di scegliere le idee che meglio si confanno al suo temperamento e alla sua visione del mondo. In realtà, però, non esistono poetiche « in sé ». E quindi il giudizio che, nei riguardi di Perse, è inevitabilmente negativo da un punto di vista critico e storico, si rivolge non solo alle pretese astratte del poeta, ma anche e soprattutto ai risultati concreti della sua poetica. S.-J. P., che si arroga baldanzosamente le prerogative di Orfeo e di Lino, è, nella sua poesia, soltanto il cavalier Marino del semi-automatismo verbale e icastico. Neanche l'estetica del suddetto Marino, « in sé » e se non si vuol fare del moralismo, non è « condannabile ». Ma provate a leggere l'*Adone* per intero.... Ed è proprio qui, lo ripetiamo, sul piano dei risultati, che noi possiamo dire tranquillamente no al Vate, benché, in quanto contemporanei, possiamo dire no alla sua poetica prima ancora (se fosse possibile) di controllarne i risultati precisi sul piano dell'arte. E questo, proprio nella misura in cui essa si presenta come un « fatto » culturale del nostro tempo, di un tempo che, beninteso, ci riguarda direttamente. Sulle poetiche astratte abbiamo quindi il sacrosanto diritto di dire la nostra come su un qualsiasi altro fenomeno culturale. Non c'è, neanche in questo, privilegio per l'Arcade, anche se sarebbe assurdo e sciocco volergli imporre una « verità » storica qualsiasi. In questo senso possiamo riaffermare quello che d'altronde è arcinoto e cioè che il mito del poeta-Vate con conseguente ermetismo costituisce il più vasto tentativo moderno di mistificazione (cosciente o incosciente, poco importa) mediante l'arte e le forme. Questa è una verità primordiale da tener sempre presente quando si studiano le più importanti correnti estetiche dopo Rimbaud e non soltanto in poesia.

Questo controllo intellettuale esige d'altronde, da parte del critico, e preliminarmente, un esercizio di auto-disintossicazione, direi quasi di disalienazione nei confronti dell'arte moderna, così come Freud esigeva che lo psicanalista si facesse psicanalizzare prima di darsi alla sua professione. Prendiamo un esempio preciso, suscettibile di illustrare il pericolo di autosuggestione che esiste per il critico nei riguardi delle poetiche contemporanee e in cui le false affermazioni dell'artista possono diventare delle false verità per il lettore. Sappiamo già della pretesa « oggettività » della poesia di Perse : tutte le risorse lessicali e i trucchi stilistici sono infatti largamente dispiegati, e talvolta con grande abilità, per richiamare una massa di *cose*, prese nella loro originarietà, e nudità e verginità come fa anche Ungaretti. Questo, per conferire alla visione un aspetto il più possibilmente *concreto* e *plausibile*. Quando si tratta di poesia è facile accorgersi che non di *cose* si tratta, ma di *segni* di una astrazione totale. D'altronde, non è raro il caso che la poesia,

come in Valéry, si pretenda « insignificante » come la musica secondo Stravinsky o come l'architettura che, nonostante e *contro* le sue strutture materiali, crea un linguaggio assolutamente astratto. Se queste pretese, almeno in musica e in architettura, sono perfettamente legittime non foss'altro che per reagire contro ogni descrittivismo ed ogni superflua « psicologia », in poesia, e cioè in un'arte definitivamente ancorata a delle parole per essenza « significanti » e non solo liriche, ma logiche, ogni pretesa « oggettiva » e ogni pretesa di « insignificazione » si basano su un mero giuoco di parole. Fra l'altro, l'orrore del racconto, dell'aneddoto, del descrittivismo epico o lirico, ha portato la poesia a un tale livello di astrazione che è tutto il contrario di quello che Perse vorrebbe ottenere. Quando egli dice, per esempio e ad apertura di libro: « *Le fleuve gras qui trait, en son milieu, toute la fonte d'un pays bas, comme aux plus basses lunaisons, sous la pesée du ciel gravide, toute l'entraille femelle hors de ses trompes, de ses cornets et de ses conques* », ebbene, lungi dal vedere e dal percepire delle *cose* (*fleuve, traire, fonte, pays bas, lunaisons* ecc.) non posso essere colpito che dalla volontà caparbia da parte del poeta di *stupirmi* con « effetti » icastici e verbali e, quindi, con « astrazioni ». Senza contare poi il fastidio che danno le leziosità verbali tipiche di tanta arte di questo cinquantennio (*ciel gravide, entraille femelle*). Tutto ciò, d'altronde, è talmente vago e contraddittorio che lo stesso Perse, il quale si vanta tanto di essere « oggettivo », proclama altrove la necessità che la parola dia « l'essenza » delle cose. Il che è uno dei più deliziosi esempi che io conosca di *contradictio in terminis*.

Ma l'analisi di questo « concetto » si fa un pochino più delicata quando si tratta di pittura, di un'arte cioè in cui l'equivoco del « concreto » esiste *ab origine*. Col solito ritardo sulle lettere già segnalato da Burckhardt a proposito del Rinascimento, la pittura è giunta infatti da poco (coll'*informale*, il *ready-made*, l'*actionpainting*) all'uso di oggetti direttamente schiaffati sulla tela, quando c'è, oppure, quando si serve soltanto del colore, all'uso di esso non più come un mezzo e un fine, ma esclusivamente come un fine. Donde l'esaltazione della terra, del suolo anzi, del legno, dei metalli grezzi e di altre « materie ». E, stranamente, dopo che per più di un sessantennio la pittura aveva escluso ogni forma volontaria di declamazione rifugiandosi nell'ascetismo più severo delle forme, dei volumi e dei segni, ecco che ora una retorica esplode, la retorica opposta dell'oggettivo, del materiale, del concreto. È così che qualcuno ha potuto parlare recentemente, a proposito di alcune fra le più vistose « correnti » di questo dopoguerra, del « mare dell'oggettività » in cui bagnano, mentre, in realtà, si tratta ancora e sempre del pelago della soggettività, di arte astratta, di materie astratte, così come sono astratti i tentativi di aderenza assoluta del famoso « nouveau roman ». Si tratta insomma di un neo-astrattismo, non più geometrico o lirico, ma che coinvolge direttamente gli oggetti e le loro più intime determinazioni (e, nel romanzo, i gesti maniacamente riprodotti), come sublimati frantumi di realtà e segni di un'astrazione prestabilita che s'impone ad essi e muta la loro essenza. Quest'arte è epigo-

nismo di epigonismo, così come il « nouveau roman » è un rimescolamento ritardatario e provinciale, anche se parigino, della ormai scontata tecnica di Joyce o di Virginia Woolf. Si tratta ancora degli *universalia ante rem,* anzi degli *universalia contra rem.* Ma tant'è, basta che un qualsiasi letterato parigino si lasci scappare, in un salotto, un grazioso e annoiato sbadiglio perché il fatto si ripercuota e rimbombi come un tuono nelle remote aree marginali della cultura, dall'America del Sud alla Svezia, dal Medio-Oriente all'Italia. Cercare di far capire a certi critici « d'avanguardia » che bisogna giudicare un'opera per quello che è e non per quello che il suo autore vorrebbe che fosse, è altrettanto disperante quanto cercare di spiegare a un bambino *perché* « cuore » si scrive con la *c* e non con la *q,* o quanto cercare di convincere i francesi che « i transalpini », per noi, sono loro. Questo è il risultato del vecchio patto stretto fra la critica « modernistica », « stilistica », « avanguardistica », « ermetizzante » e l'arte più o meno dagli stessi nomi: rapporto di bocca a mammella. In un certo senso, però, la poesia che si proclama sdegnosamente « difficile » è, in realtà, molto più « facile » di quella dei classici o dei grandi, primi romantici. In questi, infatti, il critico incontra infiniti impedimenti esegetici, proprio perché queste opere, rispettose delle norme del discorso logico o descrittivo, creano l'emozione poetica e la qualità espressiva *nonostante* esse. La scrittura classica è dunque, come in musica, verticale, fatta di numerosi strati sovrapposti. La scrittura moderna, invece, è proprio come la musica dodecafonica, orizzontale, in quanto è quasi esclusivamente basata su una serie ininterrotta di immagini che si susseguono per cercare di mantenere ad ogni costo (almeno nel caso di Perse e di molti altri) la tensione espressiva. L'arte moderna, nata sotto il segno della rivolta contro la « superficialità » dell'arte classica, è, in realtà, molto più superficiale, da un punto di vista tecnico, espressivo e stilistico e, quindi, molto più facile da smontare. Ma sto divagando, senza contare che parlare di « arte moderna » in questi termini è astrazione, da parte mia stavolta.

Per concludere sul serio con Saint-John Perse, qual'è dunque il bilancio da iscrivere sul libro mastro del giudizio? Al passivo, l'inevitabile scacco del demiurgo e la sorda irritazione che queste « teorie » provocano sempre più apertamente da un punto di vista estetico e morale, il ponderoso bizantinismo delle rappresentazioni, l'insopportabile alessandrinismo delle trovate lessicali e linguistiche, la stanchezza che provoca, colla sua ossessionante e pretenziosa monotonia, una prosa poetica sempre urlata e tesa. All'attivo, qualche manciata di splendide immagini, isolate dal « poema » e erranti solitarie in uno spazio vacuo e, nel nostro ricordo, l'indiscutibile vigore dei ritmi, l'animazione e il movimento altamente retorici, ma talvolta validi, del discorso. Totale: un poeta interessante perché riassume in sé le folli ambizioni, la disperata solitudine e il tracollo artistico e morale di un'epoca e di una classe. Un patetico sopravvissuto, non privo di una certa inutile grandezza: quella del vento.

Ivos Margoni

Nota. — Saint-John Perse (pseudonimo di Marie-René Alexis Saint-Léger Léger o più semplicemente Alexis Léger) è nato nel 1887 alla Guadalupa, nelle Antille francesi, da famiglia di piantatori agiati. Un suo antenato, di piccola nobiltà borgognona, s'era stabilito nelle isole verso la fine del Seicento. In Francia nel 1897, per fare gli studi, conosce Francis Jammes. Si laurea a Bordeaux in Legge, Scienze, e Lettere. Incontra Alain-Fournier, Jacques Rivière, Paul Claudel e Joseph Conrad. Entra nel Ministero degli Esteri, dopo concorso, nel 1914. Segretario d'Ambasciata a Pechino dal 1916 al 1921, viaggia in Cina, Corea, Giappone, Arcipelago malese, Polinesia. Nominato esperto per le questioni politiche d'Estremo Oriente, è inviato con queste funzioni alla conferenza internazionale di Washington, nel 1921. Conosce Aristide Briand di cui dirigerà il gabinetto diplomatico dal 1925 al 1931. Dopo la pubblicazione di *Anabase* (1924), sotto la firma di St.-J. Perse, egli si proibisce ogni pubblicazione letteraria per la durata della sua attività professionale. Direttore politico agli Affari Esteri (1929), Ambasciatore (1933), Segretario generale al Quai d'Orsay per più di sette anni, fu denunciato, nel '40, come « bellicista » dagli ambienti di destra e, sotto il ministero Paul Reynaud, sostituito nelle sue funzioni (1940, giugno). Sempre nel 1940, dopo aver rifiutato il posto di Ambasciatore a Washington, s'imbarca clandestinamente per l'Inghilterra. La Gestapo perquisisce il suo appartamento e distrugge sette manoscritti del poeta. Dal luglio del 1942, fino a pochi anni fa, si stabilisce a Washington dove, durante la guerra, lavorò come bibliotecario alla Library of Congress. Ora risiede in Francia, sulla costa provenzale. Amministrativamente, egli è oggi ambasciatore in pensione; sotto il governo di Vichy gli era stata tolta la cittadinanza francese, restituita, naturalmente, alla liberazione. Di carattere schivo, ha sempre evitato gli ambienti letterari parigini, anche per la natura delle sue funzioni di alto funzionario dello Stato.

Bibliografia: *Eloges*, 1911; *Anabase*, 1924; *Exil*, 1942 nella rivista *Poetry* di Chicago; *Vents*, 1946 a Parigi; *Amers*, 1950-1953, Parigi; *Chronique*, 1960, Parigi.

*Anabase* è stata tradotta da Ungaretti e pubblicata a Roma nel 1936. Altre traduzioni italiane di R. Lucchese, R. Poggioli, E. Luraghi, Mucci. La traduzione di *Anabase*, e quella di *Éloges, La gloire des Rois, Exil*, sono ora raccolte, col testo a fronte, nel volume *Opere poetiche*, I, con introduzione di Romeo Lucchese, Milano, Lerici, 1960.*

* Le bozze corrette di questo ritratto ci sono pervenute, da Boulogne sur Seine dove si trova l'autore, quando avevamo dovuto già impaginare; le correzioni sull'impaginato sono affidate alla buona volontà dei tipografi, nel nostro caso estrema, ma non evidentemente sufficiente ad evitare qualche refuso, di cui chiediamo anticipata scusa. (N. d. r.).

# MISCELLANEA, VARIETÀ E LETTERATURA ODIERNA

## IL MORALISMO DI DONNA PRASSEDE *

(La censura nella letteratura italiana).

Facciamo adesso la questione della moralità nell'opera novellistica del Bandello. Dal Tiraboschi ad altri storici della letteratura italiana, gli hanno sempre rimproverato che egli ha ritratto dal *Decameron* assai più le sozzure e le laidezze che l'eleganza.

Lo stesso Bandello riconosce questa sua colpevolezza, che poi non è colpevolezza come vedremo; ma egli vive nel suo secolo e partecipa ai pregiudizi moralistici del suo secolo. Il problema della moralità dell'arte non sarà risolto fino a che non ci si induce a concepire una moralità autonoma non eteronoma, comandata dall'alto, perché se noi accettiamo una moralità eteronoma, in quel caso, tutte le opere sono più o meno censurabili. Donna Prassede si proponeva sempre « di mettere sulla buona strada chi ci aveva gran bisogno », « ma faceva spesso uno sbaglio grosso, ch'era di prendere per cielo il suo piccolo cervello ». Badate che questa osservazione essa la faceva a proposito della candida e castissima Lucia che si sarebbe innamorata di uno « scampaforche ». Però ci sono stati molti tentativi, nell'Ottocento, per ovviare a questo motivo della moralità o immoralità di un'opera d'arte, e si escogitò, fra l'altro, la formula dell'« arte per l'arte »; ma bisogna giungere alla formula che possiamo dire propria di tutto lo storicismo contemporaneo dal De Sanctis al Croce, che l'arte se è vera Arte, è sempre morale; ma se c'entra di mezzo il pastorale e c'entrano lo scanno e il codice del magistrato a giudicare dell'arte (nei nostri tempi dell'arte cinematografica) tutto dovrebbe essere vietato non solo ai minori di sedici anni, ma anche ai minori di ottanta.

Il povero Bandello non vedeva il problema con la chiarezza con cui lo possiamo vedere noi e però poteva scrivere:

> Io non nego che [delle novelle] non ce ne siano alcune, che non solamente non sono oneste, ma dico e senza dubbio confesso, che sono disonestissime, perciò che, se io ch'una vergine compiaccia del suo corpo all'amante, io non posso se non dire che il caso sia disonestissimo.... Ed in effetto, io credo che non si trova nessuno di sana mente che non biasimi gli incesti, i ladronecci, i micidiali ed altri vizi. Confesso io adunque molte delle mie novelle contenere di questi e simili enormi e vituperosi peccati, secondo che gli uomini e le donne gli commettono; ma non confesso già, che io meriti di essere biasimato. Biasimar si devono e mostrar col dito infame, coloro che fanno errori, non chi gli scrive. Le novelle, che da me scritte sono, e che si scriveranno, sono e saranno scritte della maniéra che i narratori l'hanno raccontate.

C'è un larvato riscatto del contenuto nella f o r m a , in queste parole. Il povero Bandello partecipava dei dubbi e dei pregiudizi dei suoi stessi avversari e morditori; però si dibatteva nelle maglie di queste osservazioni non benigne o in certo senso ricorrendo a

---

* Riproduciamo una lezione che Luigi Russo ha tenuto all'Università di Pisa, nel corso che viene svolgendo sulla novellistica del '500.

certe giustificazioni ipocrite o escogitando ingegnosamente ragioni di non so quale più profonda moralità. Per esempio egli scriveva nella dedicatoria del II vol. (XIX novella): « che non era male a narrare, a leggere o udire le cose secondo che erano seguite, ma che il male era farle ». Però l'autore poteva indirizzare una novella, direbbe un moralista da strapazzo, sconcissima, ad Ippolita Torelli, moglie di Baldassar Castiglione, quella dell'« augello grifone » (II, 2) e il Bandello si trovava ad accusare di immoralità il Machiavelli per la politica; ma il Machiavelli, se fosse stato uomo da ciò, avrebbe potuto ritorcere l'accusa contro di lui come novelliere.

La verità vera è questa che in ogni secolo, a cominciare dal '200, con il *Novellino*, al '300 con il Boccaccio, il Sacchetti, il Sercambi, ser Giovanni fiorentino detto il Pecorone, il '400 con Masuccio Salernitano e il '500 con tutti i suoi scrittori si presta a questa accusa della moralità o immoralità delle opere letterarie.

Io approvo tutto il movimento del verismo perché esso, oltre che movimento letterario, è stato una specie di rivoluzione morale, in quanto ci ha liberato dai pregiudizi ereditati dai Greci o dai Latini oppure dalla educazione della Controriforma. Il severissimo Verga fu accusato anche lui di immoralità e proprio per uno dei suoi romanzi giovanili, il romanzo *Eva*, che oggi potrebbe andar per le mani di tutte le figlie di Maria. Orbene Ferdinando Martini recensì favorevolmente quel romanzo sulla « Nuova Antologia », e un padre di famiglia si affrettò a passarlo in lettura a una sua figliuola diciottenne e poi volle leggerlo lui stesso. Ma apriti cielo, spalancati mare; il *pater familias* inorridì e scrisse sdegnato a Ferdinando Martini, che lui quando faceva la critica non si curava delle ragazze e particolarmente delle ragazze nubili, e il Martini, che era un argutissimo toscano, rispose: « Le ragazze! Le ragazze! Benedette ragazze! Non vedo l'ora che si maritino tutte ».

Orbene io vi dirò che nel Cinquecento talvolta furono più schietti che non si sia stati noi venuti dopo la Controriforma; vi ricorderò il caso della *Calandria*, scritta dal cardinale Bernardo Dovizi, detto il Bibbiena, dalla sua patria in Casentino, o anche Santa Maria in Portico, dalla chiesa romana di cui fu titolare.

Per le anime pie che ancora possono scandalizzarsi come un cardinale potesse scrivere una commedia di quel genere, di argomento scabroso e in certe parti apertamente lubrico, dirò che il Bibbiena fu prima autore e poi fu cardinale. La carica prelatizia sopraggiunse alcuni mesi dopo il successo clamoroso della commedia, che fu recitata la prima volta il 6 febbraio 1516 alla corte di Urbino, e il Bibbiena fu fatto cardinale dal suo amicissimo Leone X soltanto il 23 settembre di quello stesso anno. Orbene devo dire che nulla di più ardito io ho letto di questa commedia, la *Calandria*, sicché quando Carducci brontolò contro Giordano Bruno perché autore de *Il candelaio* come commedia oscena, egli brontolò soltanto perché Giordano Bruno era uno scrittore nolano, e il Carducci viveva ancora in quella atmosfera delle due Italie e la cultura tosco-romagnola si opponeva e fraintendeva la cultura napoletana.

Questa faccenda della moralità o immoralità, va risolta *ex radice*, poiché la moralità o immoralità di un'opera d'arte in ogni tempo è stata giudicata con criteri contingenti: l'*Eva* di Giovanni Verga oggi apparirebbe un romanzetto da educande, così come l'*Inno a Satana*, del Carducci, che appariva un compendio di blasfemi tra il 1860 e il 1870, oggi può essere studiato tranquillamente e pacificamente anche all'Università del Sacro Cuore. E, siccome con la morale e la censura c'entra anche la magistratura, ci piace riportare, non sappiamo se a conforto o a sconforto, quanto Baudelaire scriveva per la magistratura francese, che si era occupata di *Madame Bovary*: « .... mi sia concesso — cosa che a me, in pari tempo, riesce gradita —, ringraziare la magistratura francese dello splendido esempio d'imparzialità e di buon gusto che ha dato in questa occasione. Sollecitata da uno zelo cieco e troppo veemente per la morale, da una mente che sbagliava pista — messa di fronte a un romanzo, opera d'uno scrittore ancora ignoto, — un romanzo, e quale romanzo! il più imparziale, il più leale —, un campo, comune come

tutti i campi, flagellato, inzuppato, al pari della natura stessa, da tutti i venti e da tutte le tempeste, — la magistratura, dico, s'è mostrata leale e imparziale come il libro che le veniva gettato dinanzi in olocausto. E, meglio ancora, se è permesso congetturare sulle considerazioni che accompagnarono il giudizio, diciamo che, se i magistrati avessero scoperto qualche cosa di veramente biasimevole nel libro, l'avrebbero assolto egualmente, in favore e per riconoscimento verso la Bellezza di cui esso è rivestito. Questa notevole sollecitudine per la Bellezza, in uomini le cui facoltà non sono richieste che dal Giusto e dal Vero, è uno dei sintomi più commoventi, se si paragona alle bramosie ardenti di questa società che ha rinunziato definitivamente a ogni amore spirituale, e che, trascurando *il vecchio cuore*, non si cura più che dei visceri. Si può dire, insomma, che questa sentenza, per la sua alta tendenza poetica, è stata definitiva; che è stata data partita vinta alla Musa, e che tutti gli scrittori, tutti quelli, almeno, degni di questo nome, sono stati assolti nella persona di Gustave Flaubert».[1] Ora la moralità e l'immoralità transeunte non sono mai né moralità né immoralità; non c'è che da tagliare la questione e dire che ogni opera d'arte, se veramente opera d'arte, è intimamente morale; che ogni opera d'arte che non lo è, e intanto ambisce di esserlo con ammennicoli tutti esteriori, anche se tratta di san Francesco da Assisi o di santa Caterina, quella sì è un'opera immorale. Alla moralità eteronoma noi dobbiamo sostituire la moralità autonoma, intrinseca, direi endogena nel cuore dell'opera d'arte. Che io biascichi avemarie tutto il giorno e intanto commetta degli atti o impuri o disonesti nella vita pubblica, questo implica che la mia vita pubblica è veramente immorale. Non accuserei il Cinquecento di particolare immoralità, perché ogni secolo ha avuto la sua tara, così come ogni individuo ha sua *macula* e come la moralità del singolo partito politico ha le sue pecche: non c'è la moralità di un partito politico soltanto perché gli uni sono unti del Signore, e gli altri invece sono bruciacchiati e affumicati da Satana; c'è la moralità, se c'è quella coerenza interna, la capacità tecnica di chi è iscritto e quel senso interiore di disciplina che poi si traduce in disciplina di partito, e la capacità legislativa e amministrativa. Ma se un ministro, mettiamo, è stato fascista e poi nazista e poi repubblicano e poi democristiano, non perché in ultimo è riuscito a ficcarsi in un partito che ha la sua dignità e la sua onorabile linea, potrà chiamarsi un gentiluomo, un uomo di fede, un italiano, uno che ha saldi sentimenti nazionali ecc. ecc. Io non vorrei dire queste cose con le mie parole, ma con Dante:

> Ma, vedi, molti gridan ' Cristo, Cristo! ',
> che saranno in giudizio assai men prope
> a lui che tal non conosce Cristo;

e poi ancora con questi altri versi di Dante:

> Non creda Donna Berta e ser Martino,
> per vedere un furare, altro offerere,
> vederli dentro al consiglio divino;
> che quel può surgere, e quel può cadere.

A costo di apparire, con queste mie affermazioni, non un docente universitario che parla *ex cathedra*, ma una specie di padre Segneri, che fu quel celebre predicatore del Seicento che tutti sapete, io debbo ripetere il monito del Vangelo: « *nolite nimis judicare* ».

La moralità dunque è interna, non esterna all'opera d'arte. Ora noi abbiamo giudicato troppo tutta la letteratura boccaccesca, postboccaccesca e la letteratura del Seicento e quella dell'Ottocento e ora quella del Novecento, aborrendo dal criterio fondato,

---

[1] Abbiamo riportato il passo nella traduzione di A. Luzzatto (nel volume C. BAUDELAIRE, *Scritti di estetica*, a cura di Giovanni Macchia, Firenze, Sansoni, 1948), per quei magistrati che, conoscendo il russo, non conoscessero il francese.

l'unico fondato, di giudicare l'opera d'arte nei suoi termini intrinseci. Soltanto l'opera d'arte che rispetta queste sue leggi interne, soltanto quest'opera è veramente morale. Mi dispiace osservare che il Bandello finiva con l'essere l'uomo della doppia verità: egli scriveva licenzioso secondo la vecchia regola medievale, e poi voleva essere assoltò perché le sue intenzioni erano buone; lodava Machiavelli per l'acutezza del suo ingegno e per la bellezza della sua lingua e si appropriava di qualche sua pagina, ma lo biasimava per le massime politiche, che trovava *diaboliche*. Questo atteggiamento del Bandello mi ricorda il dottor Azzeccagarbugli alla tavola di don Rodrigo, che concludeva compiaciuto e soddisfatto, « che ogni cosa è buona a suo luogo ». Ogni cosa è buona a suo luogo: ecco la massima di vivere che ha rovinato gli italiani e un po' tutti i popoli latini, ma che già fa le sue prove nel nostro Bandello: la sottigliezza tomistica non è acqua.

Io devo ricordarvi che proprio Giovanni dalle Bande Nere, che passava per un diavolo, nel momento in cui gli era amputata la gamba e si confessava, faceva questa dichiarazione, rivolgendosi al suo pio confessore (l'aneddoto ci viene raccontato da Pietro Aretino): « Venne poi alla confessione cristianamente, e, vedendo il frate gli disse: ' Padre, per esser io professor d'armi, *son visso secondo il costume soldatesco*, come anche sarei vivuto da religioso, se io avessi vestito l'abito che vestite voi, e, se non che non è lecito, mi confesserei in presenza di ciascuno, *perché non feci mai cosa indegna di me* '». Son vissuto secondo il costume soldatesco, però non feci mai cosa indegna di me: ecco la moralità di carattere tecnico e puntuale, interna, di cui noi parliamo, ecco questo giudizio immanente nelle azioni degli uomini, che si ricava dalla logica stessa con cui noi volta per volta assolviamo il nostro compito professionale. Anche nel campo delle lettere e delle arti, noi giudichiamo i letterati secondo la loro bravura e la loro conclusività creativa. Chi rompe la regola della sua arte e della sua coscienza — noi diciamo, trasportando la scoperta del Machiavelli in un altro campo che non è quello politico — deve pur essere scacciato dal tempio. La stima nostra è soltanto per i capaci: è una maniera assai diffusa ormai di giudicare al di là di ogni filisteismo sociale, e tale insegnamento inconsapevole noi lo deriviamo da Machiavelli, presunto maestro di immoralità. Non c'è una capacità e immoralità fuori dell'opera, in cui quella capacità si esperimenta.

La conclusione di tutto questo mio discorso vuole essere questa: che non gli scandali creano la censura o ecclesiastica o politica o sociale, ma è la censura che crea gli scandali. Vedete quello che è avvenuto per lo scrittore David Herbert Lawrence e per il suo libro *L'amante di Lady Chatterley*; esso è stato proibito e soltanto ora il tribunale ha dato la completa assoluzione, per cui si sono visti battaglioni di donne attendere davanti alle librerie, per comprare questo famoso libro o meglio questo famigerato libro; e naturalmente la precedente censura non ha fatto altro che potenziarne il successo. Ecco perché io dico che la censura crea gli scandali.

Ma più caratteristico è ancora l'esempio del Boccaccio; voi avete sentito parlare di un Boccaccio assolutamente immorale, un Boccaccio satireggiatore di frati e di preti e badesse e di cose ecclesiastiche. Esso è stato creato dai gerarchi della chiesa cattolica oltre che dai protestanti, i quali raccoglievano questo scandalo che ne facevano i cattolici, per diffamare la chiesa di Roma. Difatti Olimpia Morata nel Cinquecento traduceva in latino tutte le novelle del Boccaccio che si potevano dire in un certo senso antifratesche: era un modo di confortare la religione calvinistica o luterana, gettando il discredito sulla Chiesa di Roma. Ora quella diffamazione di Boccaccio si era iniziata per una decisione di Papa Pio V, il quale, per intercessione di Cosimo I de' Medici, aveva concesso agli accademici fiorentini di ristampare il *Decameron*, emendato sul testo del Mannelli, però ad un patto: che « per niun modo si parlasse per entro alle novelle in male o scandalo dei preti, frati, abati, abbadesse, monaci, monache, piovani, proposti, vescovi, o altre cose sacre; ma si mutassero i nomi e si facesse in altro

modo ». Così « le badesse e le monache innamorate dei loro ortolani furono tramutate in matrone e damigelle; e i frati, impostori di miracoli, in negromanti e i preti adulteri delle comari, in soldati ». Queste sono parole del Foscolo in un lungo saggio sul *Decameron* scritto e pubblicato a Londra nel 1825, il quale ha pure le sue pecche, poiché nel secondo inno de *Le Grazie* egli cedendo alla mitologia comune contro il Boccaccio osò scrivere queste parole:

Or vive un libro
dettato dagli Dei; ma sfortunata
la damigella che mai tocchi il libro!
Tosto smarrita del natìo pudore
avrà la rosa; né il rossore ad arte
può innamorar chi sol le Grazie ha in core.

Ma debbo come storico giustificare in certo senso questo arretramento del Foscolo ad una posizione piuttosto retrogada, per il fatto che in questo periodo in cui egli componeva il secondo inno de *Le Grazie*, viveva sotto la suggestione di una nuova mitologia poetica, quella che io ho chiamato la mitologia del *velo delle Grazie*, cioè a dire sotto il mito della misura, dell'armonia, della verecondia e in un certo senso egli doveva allontanare dal suo recinto poetico il *Decameron* del Boccaccio, opera pur dettata dagli Dei.

Come forse sapete, *Le Grazie* sono state composte fra il 1812 e il 1813 e sono state considerate, almeno da me, come il *Paradiso*, per dir così, di un poema dantesco così per intenderci dell'età moderna. Tutti insieme i tre inni sono la celebrazione della misura, dell'armonia, della verecondia. Come progresso d'umanità si potrebbe documentare che il Foscolo non è più, come ne *I Sepolcri*, poeta dei grandi, e dei grandi vinti, ma ora egli si fa poeta d'un'umanità, sempre aristocratica, ma di respiro più universalmente cordiale, e in cui si presenta qualche tratto della mitologia cristiana di tutti i figli d'Eva, cari alla musa del Manzoni. Il Foscolo di *Jacopo Ortis*, se si vuole, è il poeta dell'*Inferno*, della bufera delle passioni che mai non resta. È ovvio che in questo secondo momento delle *Grazie* il suo giudizio sul Boccaccio debba necessariamente esser ispirato a una forma censoria: il poeta della verecondia e della misura delle passioni, e dell'armonia, non può, avendo attinto questo grado di suprema saggezza, guardare al Boccaccio come a un poeta-nume. Egli ne ammira l'arte, ma in verità ne limita molto il significato storico, per questa arditezza dei suoi racconti. C'è invece una nuova fase nell'atteggiamento del Foscolo, quella che egli maturerà nell'esilio di Londra, quando scrive i saggi sul Petrarca, il *Discorso storico sul testo del Decameron*, e sulla *Commedia* di Dante. Proprio in questo periodo, che all'incirca cade nel marzo-aprile 1825 (poiché l'opera venne stampata sul principio dell'estate di quell'anno a Londra), il Foscolo tocca della grave censura e della grave emendazione che i filologi del Cinquecento avevano fatto del testo boccaccesco. E perché non paia enorme quel delitto che quei filologi commisero, fra i quali c'era anche Vincenzo Borghini (che era un po' il Michele Barbi o il Pio Rajna di quei tempi), bisogna ricordare che, a giustificazione di coteste enormità, non solo eravamo nel periodo della Controriforma, e quindi c'era la reazione a tutta la letteratura che poteva diffamare se non la Chiesa cattolica, i suoi ministri, e dare esca ai protestanti contro la corruttela della corte di Roma, e dell'Italia tutta, ma eravamo nel periodo in cui fervevano in tutta l'Italia le discussioni sul problema della lingua. Boccaccio importava principalmente come testo di lingua agli accademici della Crusca; direi che il problema fondamentale del '500 è stato sempre il problema linguistico. Pensate un po' alle *Prose* di Pietro Bembo, dove si discorreva della « volgar lingua », e che doveva essere per la prosa il fiorentino innalzato da Giovanni Boccaccio, e per la poesia il fiorentino raffinato da Francesco Petrarca. Pensate anche alle discussioni che si facevano alla corte di Urbino, e di cui abbiamo eco nel *Cortegiano* del Castiglione, delle quali alcune vertevano precisamente sul problema della lingua. E tutti si affaticavano intorno a questo problema, da Giovanni della Casa al Trissino, particolarmente i nordici, direi, sebbene i

fiorentini scrivessero anche le loro teorie, come Niccolò Machiavelli, che se la prendeva perfino con Dante, che non aveva dato la palma al puro fiorentino, e lo aveva insozzato anzi di parole volgari e sconce.

Sulla moralità del Bandello quindi noi non abbiamo nulla da eccepire, né vogliamo ricorrere all'ipocrita giustificazione dei tempi: anche per Machiavelli si è ricorso tante volte a questa giustificazione dei tempi. I tempi conducono sempre come bene, così male; e i tempi non giustificano mai uno scrittore: la giustificazione deve essere intrinseca all'opera dello scrittore stesso. I tempi per i moralisti, per le varie eterne Donne Prassedi, sono malvagi in tutti i tempi.

Luigi Russo

## I LUOGHI DEL « GATTOPARDO »

Un mio amico di Ribera, in provincia di Agrigento, mi scrive: « Le dirò che il Tomasi, nel romanzo, ha fatto una contaminazione di luoghi e di persone di Santa Margherita Belice e di Palma Montechiaro, due paesi della stessa provincia, ma situati agli estremi opposti della città di Agrigento. È curioso, anche la Televisione ha puntato tutto su Palma Montechiaro. Io conosco bene il romanzo, e i luoghi descritti dal principe; le posso, senza tema di errore, assicurare che il viaggio verso Donnafugata non porta a Palma, ma a Santa Margherita. La descrizione, i nomi dei luoghi indicano con evidenza lapalissiana Santa Margherita Belice. Prizzi, Bisacquino, Sambuca, Bibio Misilmeri, Dragonara (feudo), significano una cosa sola: Santa Margherita = Donnafugata. La descrizione del palazzo, la quadreria, la fuga dei cortili, la villa, gli amorini in grande parte è quella del Palazzo dei Principi di Cutò, di Santa Margherita Belice, palazzo che ospitò a suo tempo la regina Maria Carolina, sorella di Maria Antonietta, all'epoca della sua prima fuga da Napoli.

Il viaggio del funzionario governativo, mandato dal prefetto di Agrigento a persuadere il principe ad accettare la nomina di senatore del nuovo regno, si svolge attraverso i luoghi infestati dalla presenza del brigante Capraro di Sciacca. Nessuna relazione con Palma Montechiaro, che è a pochi passi da Agrigento, e dalla parte opposta del viaggio intrapreso dal funzionario prefettizio. La descrizione della Chiesa, e del collegio delle suore, e di parte del palazzo, riguardano Palma Montechiaro ».

Noi riportiamo queste notizie, che potranno interessare quel Gregoretti, che fece un suggestivo documentario dei luoghi del *Gattopardo*; ma le riportiamo, perché sono una conferma indiretta di quello che la fantasia degli scrittori lascia dietro di sé. Si è fantasticato tanto sui luoghi dei *Promessi sposi*, e si fanno e si sono fatti studi sulla topografia; si è fantasticato su Acitrezza e sui luoghi dei *Malavoglia*, e su quelli di *Mastro don Gesualdo*; si è fantasticato molto poi sulle ville del Fogazzaro, e quindi è ovvio che oggi si fantastichi e ci si interessi ai paesi del *Gattopardo*. Il paese autentico certamente è quello della Poesia, la quale come si sa trascende i luoghi; ma sono legittime e ovvie tutte queste ricerche, indagini e discussioni, perché indirettamente confermano il valore poetico del romanzo del Tomasi di Lampedusa.

Luigi Russo

## LA COMMEDIA POPOLAREGGIANTE VENETA DEL '500: G. A. GIANCARLI

Gigio Artemio Giancarli, di Rovigo, vissuto nella giovinezza a Ferrara e poi a Venezia, di poco posteriore al Ruzzante, contemporaneo di Andrea Calmo, è un rappresentante di quella corrente del teatro veneto cinquecentesco nota come « popolare ». Meno famoso degli altri due e quasi affatto studiato, il Giancarli viene citato dall'Allacci e dal Riccoboni e annoverato dal Quadrio fra « quelli che mimiche commedie composero in Ita-

liana favella ». Nessuna fortuna ha avuto presso i più recenti studiosi del teatro; il Molmenti si limita ad aggiungere il suo nome fra i commediografi dialettali, il Gaspary sottolinea il fatto che nella *Cingana* abbia usato diversi dialetti dell'alta Italia e idiomi stranieri, e come da quest'uso venisse poi alla commedia dell'arte uno dei suoi tratti caratteristici: l'introduzione dei tipi fissi che parlano la lingua del paese d'origine. Il Flamini, tralasciando, come già il Gaspary, di prendere in considerazione la *Capraria*, si preoccupa di farci conoscere le imitazioni che ebbe la più nota *Cingana*, la quale « rientra nella serie dei componimenti scenici e d'avventure, intimamente connessi alla fioritura novellistica ed ormeggia i *Maenecmi* e la *Calandria* »; né gli sfugge d'altra parte la popolarità dell'argomento. Un esame più impegnativo dedica al Giancarli Ireneo Sanesi, il quale però appare ancora legato alla abituale distinzione fra commedia classicheggiante e commedia popolare, basandosi su elementi puramente esteriori, direi tecnici, che non determinano la commedia stessa. Si tratta in fondo di applicare al Giancarli la stessa distinzione secondo uno schema prefisso, usata nel passato per il Ruzzante, il cui teatro è stato visto, fino agli ultimi studiosi, quale anello di congiunzione fra la commedia tradizionale del Rinascimento e la posteriore commedia dell'arte; per il Calmo, addirittura, le composizioni drammatiche furono classificate in gruppi: commedie di imitazione, commedie classicheggianti, egloghe rusticali.

Così procedendo si rinunciava ad interpretare storicamente il fenomeno del teatro popolare del '500, in quanto tali *clichés* letterari impediscono di cogliere nella commistione della commedia erudita con la farsa popolare l'origine prima della commedia dell'arte. Dall'ultimo Ruzzante, al Giancarli, al Calmo si assiste ad un cristallizzarsi sempre più evidente di certi elementi di derivazione popolare, che costituivano in un primo tempo la parte più viva di questo teatro, nell'immobilità di una cornice classica comunemente accettata. Non si tratta, a mio parere, di filoni distinti, quasi stratificazioni separate, con interferenze reciproche, ma piuttosto di tutto un processo culturale-letterario, che coinvolge il gusto classico del primo Rinascimento e la poesia volgare nell'esigenza di una parola e di uno stile nuovi; si tratta insomma di un fermento di ricerca innovatrice, che non ha in sé i germi vitali per realizzarsi; appunto per questo, dopo un rapido fiorire del teatro mimico, si assiste ad un irrigidimento del personaggio nella maschera, della mimica nel lazzo, dell'azione drammatica, che si svolgeva spedita e breve, nell'intrigo, cioè in un susseguirsi di situazioni varie, ma sempre uguali, secondo regole concordemente accettate e valide, pur nella libertà e varietà dei temi comici. E questi motivi comici vengono ricercati nella società contemporanea, come reazione satirica ad ogni turbamento dei rapporti umani correnti, ché questo teatro dialettale era in fondo uno svago della borghesia cittadina, la quale amava la varietà dei particolari e degli accessori, ma rimaneva fedele al tradizionalismo formale esterno dell'azione e dei personaggi.

Il prologo ci rivela sempre molto bene tale rapporto tra la commedia e la sua società, avendo la funzione di riportare l'azione scenica in una cerchia più o meno ristretta, di una certa classe sociale. Sono molto significativi, a questo proposito, il prologo e l'Argomento della *Cingana*, dedicata al cardinal Gonzaga, cui l'autore si professa obbligato, non meno che al grande Ippolito d'Este, sotto il cui patrocinio fu scritta la *Capraria*.

Nel prologo Tiberio fanciullo, secondo la tradizione del teatro aulico cinquecentesco, che è quasi sempre teatro per un pubblico scelto e limitato, si rivolge direttamente agli spettatori, e, dopo aver chiarito che è Treviso la città in cui si svolge l'azione, e dopo aver scherzato sul « ghiribizzo » dell'autore che ha composto tale commedia in sole otto ore, loda gli auditori, riferendosi particolarmente, secondo un costume letterario-cavalleresco divenuto ormai costume sociale, alle donne: « ma da poi ch'ho veduto la grata audienza che voi m'havete prestata, io mi sono innamorato .... delle degne presenze vostre e massime di queste così belle, degne e gratiate matrone ».

Più interessante l'argomento; dopo aver tratteggiato brevemente la vicenda della commedia, che consiste nell'amore contrastato di due giovani, favoriti dai soliti servi e

ruffiane e risolto felicemente con scambi di persona e riconoscimenti (trama tradizionale cui sopra accennavo, cornice abituale della commedia cinquecentesca) il personaggio che recita l'argomento, aggiunge:

Io non vi fastidirò altramente nel dirvi l'amore di Achario con Stella, l'astuzia di Spingarda suo servo, né meno la lite di Garbuglio villano e di Martino bergamasco o pure li rubbamenti e tratti della Cingana o quelli di Agatha ruffiana, perché questi non sono membri della commedia. Ma fate conto Madonne gentili, che siano quelle perle, quelle cattene, quelle cuffie e que' gioielli, che portate per parer più belle, adorne e più gratiate, anchora che senz'esse, belle, adorne, gratiate sareste.

Qui viene chiaramente puntualizzato ed individuato quell'elemento popolareggiante, che costituisce la novità nella tradizionale commedia, e che entra quale frammento mimico nell'antica composizione; qualcosa di marginale, come sembra volerci dire l'autore, non elemento essenziale, un sovrappiù che potrebbe anche non esserci, senza che la commedia perdesse per questo il suo significato. Del resto, leggendo la *Cingana* si ha l'impressione che risulti quasi di due azioni sceniche indipendenti l'una dall'altra, perché se la Zingara si può ancora considerare *deus ex machina* per lo scioglimento finale e i personaggi ridiculosi dei vecchi innamorati, pur cominciando a costituire un certo tipo fisso che apparirà meglio caratterizzato nel Calmo, sono legati ancora alla trama principale, le baruffe del villano Garbuglio e del bergamasco Martino non hanno funzione diretta sullo svolgimento drammatico; sono parti esclusivamente mimiche, per eccitare il riso immediato attraverso la battuta e la situazione che ormai eran fin troppo note.

Non vorrei insistere troppo sui personaggi, su certi motivi puramente esteriori, ché altrimenti c'è il rischio di ricadere in quella critica « naturalistica » cui prima mi opponevo, che tende a catalogare le singole opere in generi determinantisi per evoluzione naturale e necessaria gli uni dagli altri. Non credo che si possa, per esempio, distinguere la *Cingana* dalla *Capraria* come popolare la prima e aulica la seconda, semplicemente perché in quest'ultima la struttura e la favola sono più chiaramente derivate dalla commedia erudita e minor parte vi ha il personaggio del villano. Non si può parlare di ispirazione diversa, semmai di realizzazione diversa; ambedue le commedie, nonostante la pluralità dei motivi che le compongono, hanno un'unità artistica indiscussa, che non è turbata dalla varietà dei linguaggi, delle vicende, delle figure. A differenza del Calmo il Giancarli ebbe uno schietto ingegno drammatico, cosicché le sue commedie non solo ci sembrano interessanti in ambito storico-culturale, viste nella dialettica della commedia cinquecentesca, ma ancora piacevoli per la vivacità della parlata, sciolta e festevole, ricca di motti arguti, di espressioni scintillanti e per l'immediatezza del gioco scenico, quasi improvviso, tanto è spontaneo. In questo senso mi sembra valido parlare di intonazione popolareggiante, sempre considerando l'una e l'altra commedia documenti di quella ricerca più o meno consapevole di una nuova formula teatrale che tenesse conto della commedia novellistico-plautina e della farsa locale.

Ad una lettura minuziosa, fatta con intenti di euristica erudita,[1] le commedie del

[1] Questa lettura minuziosa, fatta essenzialmente con l'intento di sottolineare, nel teatro italiano del '500, elementi propri di una cultura aulica ed elementi appartenenti ad una cultura popolareggiante, l'abbiamo fatta per le commedie degli Intronati (« Boll. Storico Senese », 1953, pp. 110-137) e per le rappresentazioni dei Rozzi (« Belfagor », 1952, n. 5, pp. 535-553). A questi articoli rimandiamo per una visione più completa e diretta degli elementi « tipo » ricorrenti nelle azioni sceniche cinquecentesche, che qui ci contentiamo semplicemente di segnalare, ma che sarebbe opportuno conoscere nel contesto del teatro veneto, in un raffronto con il teatro toscano. Il Pullini (in *Teatralità di alcune commedie del'500*, « Lettere Italiane », 1955) già notava a proposito della *Vedova* del Cini che la distinzione approssimativa di tradizione e novità nel teatro del '500, serve a distinguere motivi di stanca reminiscenza e motivi originali in opere che possono segnare un punto d'incontro delle commedie colte con il teatro popolare, del teatro d'intreccio con quello di carattere, di quello in lingua letteraria con quello in dialetto.

Giancarli appaiono come un mosaico, in cui gli elementi aulici propri del teatro italiano del '500 (la divisione in cinque atti, la trama che si svolge in ambiente cittadino, la concezione dell'amore quale forza invincibile, rappresentato con il linguaggio platonizzante, anche se sempre un po' caricato, e secondo le abitudini cortesi di una determinata classe sociale,[2] la satira di tale concezione platonico-petrarchesca fatta dai servi, che non arrivano a capire la natura d'amore, ancora fenomeno aristocratico,[3] l'elemento encomiastico, più visibile là dove meno l'aspetteremmo [4] sono accostati ad elementi popolareggianti e farseschi più tipicamente veneti (scene di busse e litigi,[5] proverbi e sentenziosità proverbiale,[6] canzoni popolari,[7] superstiziose usanze.[8] figure tipizzate del vecchio innamorato che parla veneziano, del bergamasco, del villano). E mentre evidenti si rivelano i motivi dettati dall'ormai già matura coscienza rinascimentale, quale l'esaltazione del l'intelligenza nel gusto della beffa, l'elogio dell'azione, il motivo della Fortuna, della bellezza fuggevole, né manca una festevole spregiudicatezza religiosa, si fa presente nell'ambito di questo tradizionale atteggiamento un motivo culturale nuovo, che sarà più tardi ripreso e condotto alle estreme conseguenze dal Calmo e dall'Aretino: l'elogio del genio spontaneo, il gusto dell'improvvisazione. Nel compiacimento che il Giancarli mostra di avere per la rapidità con la quale riesce a scrivere le sue commedie [9] mi pare di poter cogliere il germe di quella tendenza, che il Toffanin definì romanticismo post-bembesco, cioè l'inclinazione a scrivere sempre più al di fuori delle regole e dell'erudizione del primo classicismo, seguendo il proprio genio o ghiribizzo; di qui deriverà il gusto della commedia dell'arte, nella quale « è di mestiere un talento naturale a pochi conceduto ».[10] Non si aveva ancora coscienza che per improvvisare fosse necessaria tutta una tecnica, tutta una struttura fissa di cui servirsi; invero, la commedia improvvisa usufruì più tardi di tutto un bagaglio fatto di schemi, e di situazioni più immobili, che la commedia premeditata.

Nel Giancarli si prevede già questo cristallizzarsi, ma c'è ancora un movimento d'azione libero e sciolto, immediato senza essere « improvviso ». Basterà riportare qui

---

[2] *Capraria*, atto I, s. 8-9; *Cingana*, atto IV, s. 24-26-27.

[3] *Capraria*, atto II, s. 5; *Cingana*, atto I, s. 5.

[4] *Cingana*, dedica; *ivi*, atto II, s. 17; atto III, s. 2.

[5] *Capraria*, atto II, s. 1; *Cingana*, atto II, s. 13.

[6] *Capraria*, atto I, s. 8, atto II, s. 2-3; atto IV, s. 11; *Cingana*, atto V, s. 11-14-15; atto II, s. 7-19-25; atto III, s. 2; atto V, s. 7.

[7] Sarebbe interessante trascrivere, non solo citare, queste canzoni che si trovano numerose nel testo delle due commedie (*Capraria*, atto I, s. 3; *Cingana*, atto I, s. 2-16; atto II, s. 11; atto III, s. 12). Mi limiterò a riportare qui lo strambotto cantato dal villano Garbuglio (*Cingana*, atto II, s. 16):

> El me sto dretto che ti druomi sola.
> e no staristo miegio accompagnata?
> E sti haisi el to moroso a canto
> di parerisi pur do volte artanto.
> La femena xè fatta con e la mula
> che no val niente senza la fegura.
> Mi sare' la fegura el conto è fato.
> Che a seon du e si paronte quatro.

Il Lovarini studiando accuratamente le canzoni popolari del Ruzzante in confronto a canti popolari di altre regioni (*Propugnatore*, 1888, vol. I, pp. 1-2) ha tralasciato questo strambotto, che è identico, salvo le diverse caratteristiche di dialetto, a quello che Daldura canta nella *Piovana* (atto II, s. 6).

[8] *Capraria*, prologo; atto I, s. 6 e passim; *Cingana*, atto I, s. 5; atto IV, s. 9-10-16; atto V, s. 8-9-10.

[9] *Cingana*, prologo e scena finale; cfr. Marin Negro, *La pace*, prologo.

[10] N. Barbieri, *La supplica, discorso familiare diretto a quelli che trattano dei comici*, Venezia, 1634, in E. Petraccone, *La commedia dell'arte*, Napoli, 1927, p. I, p. 33.

una delle più vivaci scene della *Cingana*, un dialogo che sembra preso direttamente dalla strada:

AGATA — Onde coristu? No aver paura.
FIORETTO — Falisco, o Falisco, la strega che va in corso! Apri tosto.
AGATA — No haver paura no e non son quella che ti disi; no, son la nona, fio.
FIORETTO — Falisco m'a pur detto che voi mangiate li fanciulli.
AGATA — O che gramo el fazza Dio! Sempio che 'l xé, fio che te vogio donar sto bel pomo caro.
FIORETTO — Ma voi mi mangerete poi.
AGATA — No aver paura te digo.
FIORETTO — Voi mangiate pur li fanciulli e li forate il corpo.
AGATA — Si a quei che xé cattivi e che non vuol far servisi....

Incoraggiato Fioretto osa chiedere:

Oh madonna vecchia sete voi stata questa epifania con la Nave di vetro della Rodiana?
AGATA — Oh no ve l'hogio dito? Mi si fio.
FIORETTO — Ah! Che mi metterete voi nel bucco ovio ho posto il dente ch'io mi trassi hiersera? (Atto I, scena 3).

Anche il Prologo-Argomento della *Capraria* si svolge in maniera affatto tradizionale, con brio e spontaneità. Un ragazzo, guardando dentro un'inghistara narra, a mo' di fiaba, la trama della commedia che sta per essere rappresentata.

TASIO — Hai sin qui veduto cosa alcuna?
TIBERIO — Signorsì, oh quante!
TASIO — Hor dinne qualcuna.
TIBERIO — Io veggio prima uno inamorato, tutto ligiadro, in quale pare si voglia disperare.
TASIO — E non più di uno?
TIBERIO — Dua sono gli innamorati.
TASIO — Li altri debbono esser qua di fuori dunque; altro?
TIBERIO — Un servo tristo e scelerato, il quale cerca di confortarlo.
TASIO — Quel servo che non è tristo e scelerato, pecca mortalmente; mira bene.
TIBERIO — Veggio oh, oh io veggio un roffiano, un roffiano, padrone.
. . . . . .
Quel servo li fa certe burle e lo rubba
. . . . . .
Oh io veggio le due belle giovani innamorate.
. . . . . .
Innamorate di quei dui giovani sapete?
. . . . . .
Ah Ah io veggio una vecchia grinza innamorata.
. . . . . .
Adesso si io dubito di non scoppiare dalle risa; il suo marito vecchio che assembra il bisavolo del tempo e il carnasciale della verola, ama anchor lui una di quelle giovani, ah ah ah, e il servo lo fa cavalcar una capra.

La vivacità scorrevole del linguaggio, l'uso dell'arte spiritale, per cui con alcune « congiurationi » si vede in un boccale di vino il presente e l'immediato futuro, ricorda una scena pressoché simile in una commedia dei Rozzi.[11] Non intendo con questo stabilire rapporti diretti tra la commedia rusticale senese e la commedia dialettale veneta; però tutto uno studio sarebbe da farsi sulla commedia e farsa popolare del '500 in Italia, tenendo conto della particolare condizione storico-culturale di ogni regione, per giungere ad una interpretazione unitaria del teatro popolare, non più fenomeno isolato e valevole in se stesso, in un ristretto ambito di interessi e di riflessi, ma piuttosto espressione di una coscienza comune che tenta realizzare se stessa in ciò che ha di tradizionale e di nuovo.

---

[11] *Comedia bellissima contro Avaritia, intitolata il Bicchiere*, composta da Mariano Manescalcho da Siena (in versi), in Siena, s. d.

Nel pieno secolo XVI è da porsi la commedia dell'arte con il suo vero carattere; nel '600 infatti se ne avverte già la decadenza, con il crescere delle maschere individuali che sminuzzarono la commedia improvvisa e soprattutto con l'introduzione di elementi eruditi che ne corruppero la semplicità e la nativa schiettezza. Se la commedia popolare e la prima commedia dell'arte sono caratterizzate dal dialogo serrato e da una mimica che sempre l'accompagna, mentre l'azione precipita alla sua conclusione in un breve volger di atti (mai più di tre), dalla commedia erudita la posteriore commedia d'arte seicentesca derivò il gusto del monologo che interrompe l'azione e che nel teatro aulico aveva carattere dottrinale, di disquisizione morale o amorosa. È interessante notare che nelle commedie del Giancarli abbondano i monologhi: tutti i personaggi, si può dire, si esibiscono in recitazioni « a solo », ma il tono varia dai padroni ai servi, dalle donne alle fantesche, dagli innamorati ai villani. Sarebbe troppo lungo e non estremamente agevole riportare qui alcuni passi: basterà far presente che se i soliloqui dei personaggi di una certa classe sociale sono più o meno di carattere meditativo-sentimentale, in tono discorsivo, i monologhi dei servi e dei villani sono vivacissimi, per niente riflessivi, e presuppongono una mimica, che in taluni casi è anche abbastanza facile ricostruire. Si tratta ancora qui di quel frammento mimico, di cui sopra parlavo, inseritosi nella commedia erudita? Credo di sí perché questi monologhi, tutti di un certo virtuosismo tecnico, sembrano quasi dei pezzi di bravura recitativa, che fanno pensare alle parti « buffonesche » della farsa popolare. Ché, se nella commedia contadinesca o egloga rusticale toscana sono evidenti gli influssi della lirica popolare, non solo satirico-burlesca, ma anche amorosa, in special modo dei « contrasti » e delle « disperate »,[12] nel teatro dialettale veneto, pur ritrovandovisi questi elementi [13] sono però meno appariscenti, mentre è ripreso, studiato e trasformato, secondo la genialità del commediografo, il motivo popolare della mimica, caratteristico di quelle rappresentazioni istrionesche che si reggevano sull'abilità dell'attore comico, e che erano date sulla piazza, ma anche nelle corti signorili.[14]

Da questo non voglio dedurre, piuttosto spiegare in parte, la fortuna e la diffusione che la commedia dell'arte, attraverso le compagnie dei comici di mestiere, ebbe nel Veneto e in genere in tutta l'Italia settentrionale, piuttosto che in Toscana: là ci si irrigidisce in una stilizzazione scenica, qui in una stilizzazione letteraria.

Certo in questo « gioco », se così posso esprimermi, della commedia, in questa laboriosa gestazione di una nuova forma teatrale, il Giancarli ha un suo posto, non meno che il Beolco o il Calmo, o Marin Negro.

ELENA CESA BOCCI

---

[12] Cfr. *La commedia dei Rozzi nello sfondo della poesia popolare e popolaresca del Rinascimento*, in « Belfagor », cit.

[13] Ruzzante. *La Moscheta*, atto I, s. 2; atto II, s. 1; la *Fiorina*, atto I, s. 2; Commedia senza titolo, atto III.

Il Calmo risente della lirica amorosa soltanto nelle *Egloghe*, ad eccezione che nella *Fiorina*, atto I, la quale ricalca l'omonima opera ruzzantiana.

Con questo non si vuol affermare che la lirica amorosa popolare ed una poesia comunemente detta pubblicistica, non fossero coltivate nel Veneto, dove si ebbe invero una splendida fioritura, sia in lingua letteraria, che in dialetto, di composizioni che riprendono motivi ed atteggiamenti della contemporanea poesia toscana (v. M. DAZZI, *Il fiore della lirica veneziana*, Venezia, 1956; introduzione e testi).

[14] Va tenuto presente che gli autori del teatro veneto erano essi stessi bravissimi attori, che portavano sulle scene le loro opere: dal Ruzzante, al Giancarli, al Calmo.

## « ULISSE » O LA RICERCA DELLA CONDIZIONE UMANA

> Les autres forment l'homme : je le recite, et en représente un particulier bien mal formé, et lequel, si j'avoy à façonner de nouveau, je ferois vrayement bien autre qu'il n'est. Mes-huy, c'est fait. Or, les traits de ma peinture ne forvoyent point, quoy qu'ils se changent et diversifient. Le monde n'est qu'une branloire perenne.... Je ne puis asseurer mon object. Il va trouble et chancelant, d'une yvresse naturelle. Je le prens en ce point, comme il est, en l'instant que je m'amuse à luy. Je ne peints pas l'estre. Je peints le passage : non un passage d'aage en autre, ou, comme dict le peuple, de sept en sept ans, mais de jour en jour, de minute en minute.
>
> . . . . . .
>
> Je propose une vie basse et sans lustre, c'est tout un. On attache aussi bien toute la philosophie morale à une vie populaire et privée que à une vie de plus riche estoffe : chaque homme porte la forme entiere de l'humaine condition.
>
> (MONTAIGNE, *Essais*, III, II).

La traduzione italiana di *Ulysses* [1] ci invita a rimeditare un'opera così controversa, che ha operato così vastamente, da quarant'anni a questa parte, sulla coscienza artistica dell'Occidente. Che oggi i suoi nuovi lettori italiani si trovino seriamente scombussolati è assai comprensibile. Ciò si spiega non soltanto con l'inevitabile *à-peu-près* della traduzione, o con le forti differenze tra l'animo e la tradizione dell'opera di Joyce e l'animo italiano, la nostra troppo vantata tradizione di chiarezza intellettuale, l'esigenza latina di compiutezza e omogeneità lirica che rifiuta ogni vera lacerazione col filo del passato classico, o il provincialismo e la pigrizia mentale che rifiutano ogni idea nuova che abbia la forza di alterare la prassi. La verità è che una ricognizione approfondita dell'opera di Joyce, nei paesi anglosassoni o altrove, è cominciata solo di recente,

---

[1] Un giudizio fondato sulla traduzione richiede un lungo e minuto lavoro di controllo sull'originale, e per esso mi è mancato il tempo. Comunque, sulla base di una serie di confronti, sarei propenso a credere che la traduzione è filologicamente accurata, abile, e a volte addirittura geniale. Qualche svista, qualche raro errore, qualche pasticcio tipografico potranno facilmente correggersi in una seconda edizione. D'altra parte, discriminare i meriti e i torti, in una traduzione che ha avuto, a quanto mi risulta, una genesi non facile, resta fuori dalle mie possibilità e dai miei interessi. Rimane tuttavia il fatto che questa traduzione non è, e probabilmente non poteva essere, che una scialba copia dell'originale. Nove volte su dieci, ciò che nel testo inglese è vivo linguaggio poetico, nell'italiano è trasposizione artificiosa, concettosa, interpretazione critica, e per il lettore, difficoltà che si aggiunge a difficoltà. La pagina joyciana è quasi sempre una pagina di poesia, tenuta a un altissimo grado di intensità fantastica, e nell'*unicum* di un ritmo stilistico che è inseparabile dal significato. La « verità » della giornata di Dublino non è un'asserzione astratta, o una mera questione di contenuto, ma si fonda su una continua « scoperta » linguistica di prodigiosa inventività, su una filosofia del linguaggio. La trasposizione, anche se geniale, in un'altra lingua la sminuisce profondamente. In *Ulysses* ogni variazione di stile, come ogni variazione di tecnica, ha la sua funzione, e l'unità complessiva è il risultato del contrasto dei suoi elementi. Ma è difficilissimo che un traduttore possa disporre di un materiale equivalente a quello ricchissimo che il poeta domina, e che è intimamente legato alla natura profonda della sua lingua e della sua civiltà, del suo genio individuale e della sua tradizione letteraria. È impresa disperata ricostituire il caos da cui Joyce trasse il suo mondo. Ed è assurdo voler giudicare l'opera basandosi sulla sola conoscenza della traduzione. Ciò che è offerto al lettore italiano, come sempre nel caso di grandi opere di poesia, è una parte del tutto: la tremenda compattezza architettonica dell'opera, la vastità del suo disegno, la potenza narrativa, il senso profondo di realtà dei personaggi, il suo brulicare di sentimenti e di quelle idee che sono espresse sul piano della logicità tradizionale, i tagli più violenti della sua satira, e, in modo sempre meno apprezzabile, il gioco sottile dell'ironia e della parodia.

e solo ora cominciano ad essere superate le prime adesioni impulsive ed entusiastiche, o i rifiuti determinati da forti allergie di gusto o da schematismi teorici. Dunque facciamo ancora in tempo a porci uno dei più interessanti problemi critici della nostra epoca, offerto da un'opera che è una pietra di paragone per il vaglio delle teorie e dei metodi sui fatti concreti dell'arte contemporanea. E anche ad affrontare un'esperienza di straordinaria pienezza vitale, se è vero che critica non significa altro che esperienza di una particolare realtà artistica.

Per me la cosa più urgente non è tanto esprimere un giudizio di valore estetico, quanto tentar di capire il funzionamento e affrontare il problema del significato di un'opera ardua, ancora non abbastanza lontana nel tempo da situarsi in una prospettiva storica più chiara, e difficile a comprendersi per l'intima complessità e misteriosità del suo oggetto, e non certo per una perversa intenzione ermetica del suo autore. Eliot disse una volta che nella *Recherche* di Proust la forma è semplice e il pensiero è complesso, mentre nello *Ulysses* di Joyce la forma è complessa ma il pensiero è semplice. Affermazione che non mi sento assolutamente di condividere, o se no tanto varrebbe accettare il rifiuto lucacciano di un Joyce che decurta soggettivisticamente e schematicamente la pienezza dell'esperienza vitale. Al giudizio di cassazione di Lukàcs preferisco il grande esempio di modestia di Auerbach, che riconosce le difficoltà dell'opera e sospende il suo giudizio nello spirito dell'affermazione del Maas: « Ma colui che presenta come sicuro ciò che è incerto si allontana dallo scopo più di colui che confessa i propri dubbi ».

Credo si possa dire che, finora, tutta la disputa internazionale sul significato profondo dello *Ulysses* si è incentrata sul problema della sostanziale e cosciente storicità, o astoricità, dell'esperienza raffigurata nell'opera, e della concezione del mondo che essa incarna. In realtà, poi, questo problema singolo viene a identificarsi con un più vasto problema di estetica: bisogna decidere se la storicità, l'immanenza, la verità etico-sociologica siano caratteristiche di ogni autentica opera di poesia, e quindi anche delle opere del cosidetto soggettivismo decadente, oppure se esse siano privilegio di una particolare visione o base ideologica. A seconda che prevalga l'una o l'altra di queste due alternative, l'*Ulysses*, unanimemente riconosciuto opera di grande potenza letteraria, epica dell'angoscia e visione apocalittica della vita, apparirebbe come espressione o dello spirito storicistico e razionale del nostro secolo, e quindi come *summa* critica e giudizio della nostra civiltà borghese (G. della Volpe), o dell'irrazionalismo ontologico che per altri è invece il suo portato più profondo: e a seconda della ideologia del critico l'opera si porrebbe dunque all'avanguardia, o alla retroguardia, del divenire della coscienza umana e delle arti.

C'è, a dire il vero, qualche critico che ritiene di cogliere, pur nel clima statico e desolato dell'opera, qualche nota di speranza o almeno di rassegnata serenità. Troppo poco per non essere travolto dalla valanga di disgusto, di doloroso cinismo, di mancanza di volontà di vivere, di avversione alla civiltà, di impeto distruttivo, di tristezza smisurata per l'inutilità di tutto che essa esprimerebbe. La *Stimmung* di *Ulisse* sarebbe quella dei grandi poeti del decadentismo, Proust e Kafka, Eliot e Benn. Tuttavia c'è da chiedersi se questa lettura del libro abbia colto veramente tutte le sue essenziali tonalità, il cui *interplay* viene in ultima analisi a formare il suo centro problematico profondo, ciò per cui il Joyce di *Ulysses* si pone idealmente *dopo*, o comunque si distingue da Proust e Kafka ed Eliot.

Tutta la vita di Joyce ci dimostra il suo destino terribilmente solitario e individualistico, tutta la sua opera lo sforzo, in cui egli vedeva probabilmente la unica via di salvezza personale (altri non voleva salvare) di trasferirlo in espressione riflessa e cosciente. Come Montaigne, con un rigore simile, con un simile orrore della dissimulazione, della falsa pretesa, del conformismo intellettuale, egli sceglie il soggetto in cui può affermare di essere l'uomo più sapiente del mondo, se stesso, e in se stesso vuole ritrovare tutta la condizione umana. Ma se da Montaigne a Swift questa ricerca era divenuta già

assai più faticosa e amara, e si era già stabilito l'obbligo, non saprei fino a che punto anticristiano, dell'etica moderna: « disprezzare per amare, condannare per assolvere, rifiutarsi per potersi aprire », da Swift a Joyce il compito di questa ricerca del Vero ha assunto l'aspetto di un'impresa quasi disperata. Terribili spaccature si sono aperte in quella che era una volta una zona accidentata ma compatta. Abbiamo a nostra disposizione centinaia di strumenti d'indagine più o meno logori, centinaia di metodi più o meno devitalizzati, della cui totalità non possiamo sperare di raggiungere quella piena conoscenza che ci permetta una scelta adeguata. Operiamo, con strumenti in cui abbiamo una sottile sfiducia, su un oggetto vivo e viscido, continuamente cangiante, abilissimo a mimetizzarsi o a trasformarsi diabolicamente in incubo e paralizzarci con la sua capacità di persuasione occulta. Ad agire con cautela si rischia di lasciarsi illudere da una delle sue tante maschere, ad agire con violenza si rischia di distruggerlo.

Joyce concentrò tutte le sue straordinarie doti di specialista degli strumenti di indagine (cioè delle tecniche e degli stili letterari) in uno sforzo di cogliere il suo oggetto nel vivo, nel suo ambiente, direi quasi di sorpresa, e registrarne scrupolosamente le reazioni ai vari modi di attacco. Con l'abilità di un grande regista, che deduce l'ordine, la struttura, il ritmo della sua opera dall'intima natura del suo oggetto, egli montò i risultati della sua indagine in un assieme unitario, che si presenta con la compattezza rocciosa e l'inclusività delle grandi « ricerche » rinascimentali della condizione umana.

*Ulysses* nasce sotto il segno di queste tre convinzioni: che ogni uomo porta la forma intera della condizione umana, che ogni luogo del mondo è l'ombelico del mondo qualora l'artista lo veda nella sua interezza in rapporto a tutto il resto, e che ogni umana giornata, se mediata nella riflessione nella sua verità intera e nella sua profonda realtà, può includere in sé e rispecchiare tutto il suo tempo. Joyce sceglie il proprio io come oggetto che più conosce, Dublino, il luogo storico da cui tale io è inscindibile, come luogo che più conosce, e lavora undici anni a costruire una giornata *tipica*, che sia al più alto grado insieme realistica e simbolica. Non vedo come si possa negare la dimensione primaria del libro come ricostituzione oggettiva di un io storico in un luogo storico, non simbolisticamente isolato, né come si possa fraintendere il significato della tremenda importanza che assume per Joyce ogni parola, ogni gesto, ogni moto della coscienza durante quella giornata esemplare, ai fini della riconquista integrale di un momento del divenire, del « passage ». In questo senso la giornata di Dublino, l'*Ulisse*, è l'espansione realistico-simbolica di quelle fulminee prese di coscienza che il giovane Joyce, in una accezione più strettamente simbolistica, chiamava « epifanie ».

Sarei propenso a spiegare con un nuovo richiamo al rigore di Montaigne la scelta joyciana di un « giorno in cui non succede nulla, e che sembra sfociare nel nulla »: è dopo tutto il giorno che Joyce ha vissuto innumerevoli volte, che ha continuato a vivere per tutta la sua vita di uomo chiuso, privo di *savoir faire*, incapace di piegarsi alla *routine* di un mestiere « decoroso », esule tra gente che non lo capisce e non lo interessa, « umiliato e offeso », un anti-eroe, un uomo che non sa agire né intraprendere mai nulla di pratico, un uomo che il borghese giudica senza avvenire e senza speranza. Ora se questo « io » è già ben altra cosa dell'io eroico del *Portrait of an Artist as a Young Man* (e certo sarebbe stato difficile trovare un titolo più appropriato), nell'*Ulisse* egli subisce una modificazione ancora più radicale. Nella famosa discussione sulla genesi dell'opera di Shakespeare, il giovane Stephen afferma che Amleto e suo zio Claudio sono uno sdoppiamento dell'io del poeta. Che una simile « oggettivazione drammatica » sia avvenuta per l'*Ulisse* ci è testimoniato da ciò che sappiamo sulla genesi dell'opera: Stephen è Joyce giovane, Bloom è Joyce maturo. E tuttavia in loro, come nei due personaggi scespiriani, non c'è più nulla di autobiografico che veramente importi: essi sono due figure autonome, oggettive e storiche, due grandi figure fantastiche di un'opera drammatica come il *Don Quixote*, o il *Faust*. Opere in cui è riflessa, nella sua totalità,

una fase storica della coscienza europea, opere che hanno la pluridimensionalità simbolica che è la dimensione più profonda del realismo.

Lukàcs accusa Joyce di tenersi volutamente alla superficie della realtà, di rifiutare il pensiero. Ma in realtà egli accusa Joyce di non avere scelto quel contenuto, quella provincia poetica invalicabile che egli, battendo in dommatismo gli antichi rétori, vorrebbe imporci con suggestiva ma forzata manovra dialettica. Egli accusa Joyce di non pensarla come lui. La concezione stessa dell'opera è in sé una posizione filosofica, coinvolge tutta una filosofia, si contrappone a ogni concezione dommatica del mondo, è una satira feroce delle concezioni convenzionali, dei conformismi e della moralità borghese, e della stessa assenza di pensiero, nonché probabilmente della disperazione e del nichilismo di cui è accusata. A volersi fermare ai dettagli, le sue posizioni morali sono ben nette: *Ulisse* è un libro anticlericale e anticattolico (più ampiamente, per quanto conglobi tanti valori della civiltà cristiana, non è un'opera cristiana), un libro, in cui Joyce esprime vigorosamente la sua avversione per il razzismo, l'antisemitismo, il nazionalismo, il capitalismo, la concezione estetica della vita, il sentimentalismo e il culto borghese della donna e della famiglia, e via di questo passo. Dopo tutto i suoi protagonisti sono due uomini comuni, normali e profondamente umani, di cui uno si definisce « un orribile esempio di libero pensiero » e sceglie per suo motto quello luciferino, « *Non serviam* », e l'altro è un povero uomo buono, perfettamente cosciente dei propri difetti, e pieno di un doloroso desiderio di amore. Ma se da questi punti di dettaglio si vuol tentare di risalire alla visione complessiva dell'opera, bisognerà anzitutto essere capaci di capire che l'artista può esprimere idee non solo concettualmente e sul piano diretto della logica tradizionale, ma indirettamente attraverso l'infinita libertà e ricchezza significativa dei linguaggi artistici.

È poi vero che in *Ulisse* non c'è azione importante? Sarebbe avere un concetto naturalistico, parziale e veramente volgare di *azione*. In verità nell'opera *succede* moltissimo: in quell'azione « basse et sans lustre, populaire et privée » prende corpo nientemeno che una delle più profonde prese di coscienza del nostro tempo. Ed è proprio legittimo dire che un'opera è statica in quanto non mostra alcuno sviluppo nella coscienza dei suoi protagonisti? A me questa pare una coartazione dell'opera dall'esterno, invece che un'esperienza di essa dall'interno. Ogni vera opera d'arte ha una sua natura unica e una sua filosofia. Lo sviluppo della coscienza non è mostrato in *Ulisse* per il semplice fatto che *Ulisse* si propone come suo oggetto non « una coscienza in sviluppo », ma una coscienza in divenire colta in una serie di attimi del presente nei quali, da coscienza del passato, essa esplode verso il futuro. E descrivere la coscienza dei personaggi joyciani col noto termine di Husserl, intenzionalità, non credo sia forzare sull'opera una filosofia eterogenea.

L'azione di *Ulisse* consiste nell'intima reazione di ciascuno dei due personaggi rispetto all'altro e di ambedue rispetto al loro ambiente, che riproduce con profondo e genuino realismo e con indiretta e simbolica pienezza la vita tipica del nostro secolo. È questa loro reazione, che lascia affiorare le radici più profonde della loro umanità, e per contrasto la tremenda difficoltà del loro tentativo di essere umani, che esprime la condizione umana del nostro tempo. *Ulisse* è pieno del senso del grande significato delle azioni più comuni, nelle quali quella condizione può rivelarsi tanto pienamente come in situazioni « de plus riche estoffe », e anche dell'intuito che nel mondo moderno una situazione quotidiana può provocare nell'uomo riflessi più rivelatori di quelli ormai standardizzati di una situazione eccezionale. Questo intuito fa parte integrante del suo senso del tragico, che non è una mera copia del tragico greco, o scespiriano, o dostoevskiano, ma piuttosto lo lega a Jonesco e a Genet, che partono appunto dal senso del logoramento dei vecchi schemi tragici, nonché dalla sfiducia nelle motivazioni psicologiche, dal ribrezzo della insincerità, dalla stanchezza delle ideologie. Come un'irresoluzione *amletica* (e cioè da non confondersi, come avvertiva Nietzsche, con la mera

eterna incertezza del sognatore che è incapace di azione) coglie i suoi personaggi dinanzi a una minima azione pratica, così una profonda stanchezza li coglie non appena si mettano a pensare. Non riescono a credere pienamente in ciò che dicono, il loro cervello si smarrisce: e in ciò sono forse altrettanto filosofi di tanti filosofi di professione: perché in questa *loro* sfiducia nel pensiero essi comunicano una sensazione esilarante di sincerità al lettore che è capace di sentire in sé un moto di protesta e di nausea contro gli strati molteplici di falsità conscia o inconscia, sotto cui si nasconde oggi il cosidetto « pensiero », contro « le parole grosse che ci rendono tanto infelici ». I personaggi di *Ulisse* sono pieni di una viva sfiducia nell'espressione del proprio dolore e della propria angoscia, anzi nell'importanza esagerata che a questi sentimenti è stata data nel complesso dell'esperienza umana: anche l'angoscia può diventare una maschera e una ideologia. Ci muoviamo in mezzo ai densi fumi delle ideologie e rischiamo di perdere del tutto il contatto con la realtà. Abbiamo paura del mare dell'oggettività, e non pensiamo che è forse un miraggio ideologico a imprimere a ciò che è fermo un moto di *branloire*. Chi di noi può ricordare quando, per l'ultima volta, ha vissuto un giorno in cruda, piena sincerità? È un giorno simile che Joyce ha lavorato undici anni a rappresentare, trasfigurando ogni apparente immediatezza nella grande unità, intellettualmente e sentimentalmente mediata, nel vasto e potente disegno di una concezione profonda della vita. Ciò che nella realtà avrebbe potuto essere immediatezza, impulso irriflesso e caotico, flusso di sensazioni e chiacchiere assurdo e inconcludente, si trasforma all'interno dell'opera in elemento mediato e significante, in elemento formale di un mondo artistico. Il gesto e l'immagine può assumere valore di simbolo, e cioè di qualcosa che è anche riflessione, giudizio, critica, coscienza di problemi, idea-forza. Come è stato notato, centinaia di idee correnti sono messe in dubbio o confutate in *Ulisse* da uno spirito corrosivo e costruttivo a un tempo. Vi è affermata l'antieroicità come carattere essenziale della condizione umana del nostro tempo, e per giunta che questa antieroicità è positiva come l'antico eroismo. Appunto questa è una delle funzioni del parallelo omerico, che agisce per parodia distinguendo nettamente la realtà presente dal lontanissimo mito, e per associazione confermando l'epicità possibile di ogni azione umana.

Da artista-eroe, da nuovo Icaro, Stephen Dedalus è riportato in *Ulisse* a figura tutta umana e antieorica, vista con pietà e ironia. In ultimo egli se ne va, ridotto quasi alle dimensioni di un insetto che striscia sotto il gelido silenzio astrale. Un mito del decadentismo tramonta. Ma senza casa, senza patria, senza figli e possesso di donna, resta l'« eroe » Bloom, ricco solo di una coscienza « capace di esplodere per la strada, in mezzo alla folla, cosa tra le cose, uomo tra gli uomini ». Un'immensa stanchezza scende sulla notte dublinese. È il momento della resa dei conti, un lungo inventario swiftiano comincia a sdipanarsi. La sua ironica assurdità non è colta da chi crede di vedervi riassunta la morale del libro, la sua gelida disperazione, la sua deiezione ontologica. Ma è una satira della documentazione e della statistica, e le ultime sezioni si riducono addirittura a suoni senza senso. In contrasto con esse si leva, a concludere potentemente l'opera, la coscienza di una persona di cui avevamo sentito per qualche attimo la voce all'inizio, ma la cui presenza ha dominato la giornata del nuovo Ulisse. Molly Bloom è il rovescio dei personaggi di Proust o di Faulkner perché è una donna senza segreti. Tutto ciò che sapremo di lei è di straordinaria chiarezza e semplicità, è addirittura banale; ella è una persona tutta superficie, che vive tutta nel presente, eppure è profondamente imperscrutabile, irrimediabilmente ambigua come una persona tragica. La profondità non è del suo pensiero, ma del suo essere. Le interpretazioni contrastanti che sono state date di lei come figura negativa o positiva, e della parola « yes » che conclude l'*Ulisse* come affermazione ottimistica o pessimistica, non hanno colto, mi pare, la loro intima natura tragica.

Il tempo di *Ulisse* è il tempo cronologico, il tempo « realistico »: l'azione procede dal mattino alla notte come le varie tappe del viaggio di Ulisse. Tutto ciò che non è

presente appare con grande rigore come passato e come futuro, proclama il suo posto nell'ordine razionale del tempo. L'ombra euristica del mito non è mai una forza illogica che renda assurdo e senza tempo il presente, essa non solleva neanche di un solo pollice i personaggi dagli sporchi pavimenti di Dublino. E la nuova notte di Valpurga è tutta freudiana, un traboccare del sogno, dell'inconscio che non vince né scuote la razionalità della cronologia e la consistenza del reale. Svanite le luci mistiche e le false sembianze, verso l'alba, i due pellegrini si ritrovano nella realtà per nulla sminuiti, per nulla più estranei di prima. L'esperienza morfico-metamorfica è esperienza *nel* tempo. Come coscienza-di-qualche-cosa, la coscienza non può darsi senza tempo e spazio, è essa stessa tempo e spazio. È un grave errore pensare che *Ulisse* sia una mutilazione del tempo, un'epica dell'eterno presente o della pura staticità. Il suo divenire congloba in sé, con perfetta lucidità razionale, il passato come esperienza inevitabile e irriproducibile, e il futuro come potenzialità che dà senso al presente, che in esso si squaderna ad ogni attimo. Joyce raffigura il presente, il suo passaggio: ma ne sente in modo tale la pienezza, la pregnanza di passato e di futuro, che nulla meno d'un vasto disegno epico è sufficiente a dar forma alla potenza demoniaca della sua *tranche de vie*. Il suo presente che esplode in un presente diverso, « si ripete con una differenza », non è né catastrofico né ossessivo. Un'eccessiva preoccupazione per il futuro, come viene detto in *Exiles*, rischia di distruggere la speranza e l'amore nel mondo.

*Ulisse* ci libera da Proust, dalla vita interiore, dall'angoscia del tempo, dall'incubo della storia. Esso ci fa ritrovare la grazia e il terrore delle cose. Se il messaggio d'amore di Bloom di fronte al sinistro Ciclope appare devitalizzato, non così il messaggio complessivo dell'opera, che è di amore come di odio: amore per gli oggetti amabili, odio per quelli odiabili. Chiedersi il senso della vita è una domanda senza senso, e la Verità ha senso sempre nel presente. Perché sbigottirsi se l'opera porta anche un messaggio di distruzione, se essa vuole distruggere alcuni dei grandi miti romantici (come l'eterno femminino) e altri idoli moribondi che portiamo ancora dentro di noi? In *Ulisse* c'è la spaventosa solitudine dell'individuo moderno, c'è anche la nausea e la perdita della speranza, ma nessuno di questi sentimenti esaurisce il significato del tutto, di un'opera così complessa, del resto, che certo né un uomo solo né una sola generazione possono sperare di cogliere i suoi innumerevoli sensi. E tuttavia nel suo complesso essa emana certamente una strana, misteriosa serenità tragica, che è il *tertium quid* tra i due estremi del pessimismo e dell'ottimismo. Come le tragedie più grandi, essa riafferma l'*importanza* del destino umano, porta un contributo alla conoscenza, e affida il suo messaggio morale, indiretto ma non meno valido, agli uomini che lavorano con sincerità a ricostituire sempre di nuovo e diversamente, nel tempo, la pienezza della condizione umana.

NEMI D'AGOSTINO

# NOTERELLE E SCHERMAGLIE

## LA LAUREA « AD HONOREM » AL MARCHESE ROBERTO RIDOLFI *

Il marchese Roberto Ridolfi è pronipote, *ex filia*, di Gino Capponi, e forse da tale sua discendenza procedono le sue eminenti qualità di scrittore. È discendente poi da Lorenzo il Magnifico, in linea diretta, perché Contessina de' Medici, sorella di Giuliano e di Leone X, sposò un Ridolfi. Si ricordano queste ascendenze araldiche del Ridolfi, soltanto perché la nobiltà del sangue finisce con l'essere una forma di storia incarnata, una tradizione mentale, un compendio di tradizione storica. La « nobiltà » non ha più ragione di essere nel mondo democratico moderno, ma la « nobiltà » o « gentilezza », per dirla con Dante, può essere bene accolta come c o m p e n d i o d i t r a d i z i o n e s t o r i c a (noi però rendiamo omaggio alla Storia, e non alla nobiltà), e va sceverata nella sua essenza più genuina. Oh poca nostra nobiltà di sangue, diceva l'Alighieri lassù nel Paradiso, ma gloriandosi al tempo stesso del suo trisavolo Cacciaguida. Il sangue non è acqua, o meglio la Storia non è acqua e la t r a d i z i o n e ha sempre un notevole peso nella civiltà.

Il Ridolfi è nato a Firenze nel settembre del 1899; un suo antenato, Cosimo Ridolfi, ha fondato in questa Università l'Istituto di agraria, dove insegnò ancora sotto il granduca; ma Cosimo Ridolfi, bisogna ricordare, assunse presto, sempre più, la posizione di critico liberale verso la politica leopoldina, presentando nel 1846 un'esplicita richiesta di riforme al granduca stesso. Membro della Consulta nel 1847, presidente del Consiglio nel giugno 1848, abolì la Presidenza del Buon Governo; dimessosi, nel luglio del 1848, fu inviato in missione in Francia e in Inghilterra dal successivo gabinetto Capponi. Dopo il crollo della dinastia lorenese, nel 1859, fece parte del governo della Toscana come ministro dell'Istruzione con l'*interim* degli Esteri; e dal 1860 fu Senatore del Regno e vicepresidente del Senato. Il suo discendente, qui presente, esordì adolescente anche lui studioso di entomologia; ma rileggendo le *Opere politiche e letterarie* di Donato Giannotti, stampate da Le Monnier nel 1851 a cura del Polidori, gli venne voglia di allargare le conoscenze sue e le altrui su questo scrittore. Da quel momento comincia la vocazione di storico del nostro illustre candidato.

La prima caratteristica del nostro storico fu quella dell'esploratore di archivi: si può dire che egli ha lavorato sempre su inediti. Egli è stato fiorentinamente alieno dal seguire l'indirizzo dello storicismo del Croce e del Gentile, ma ha preferito seppellirsi negli archivi privati e pubblici di Firenze, dove ha condotto ricerche, che lo portarono a scoperte importantissime. La maggiore di queste è stato il ritrovamento di una nuova *Storia* di Francesco Guicciardini, intitolata da lui, ma con parole derivate dal Guicciar-

* Relazione detta per incarico della Facoltà di Lettere a Pisa il 17 novembre 1960.

dini stesso, *Le cose fiorentine*, la quale fu acclamata in tutta l'Europa, come scoperta assai importante, com'è di fatto. Altri prima di lui avevano maneggiato le carte del cinquecentista: il Canestrini per la pubblicazione delle opere inedite del grande storico, il Gherardi, il Rostagno, e infine lo studioso rumeno Francesco Otetea; ma quale fu la sorpresa del nostro Ridolfi quando egli mise le mani per primo su un grosso quaderno autografo del Guicciardini, tormentato di correzioni, sfuggito a tutti i suoi predecessori: le « concioni » appunto di quella *Storia* fino ad allora sconosciuta. La sua febbre di cercatore di carte crebbe allora, per dirlo con la sua espressione, « come il parossismo di una terzana »: « finalmente — cedo la parola al Ridolfi autobiografo di se stesso — da un altro gran fascio di fogli compilati per la *Storia d'Italia* (le famose *Memorie storiche*, illustrate in alcune pagine del Villari e del Gherardi), uscì un altro grosso quaderno, simile affatto a quello delle sconosciute « concioni », e pur tutto di mano dello storico, pur tutto anch'esso tormentato di correzioni. Era il primo libro della grande opera inedita che io intitolai poi (per distinguerla meglio dall'altra *Storia giovanile*) *Le cose fiorentine*.... Chi avrebbe mai potuto pensare che una opera sconosciuta di tanta mole, e di tanto autore, potesse venir fuori così da un archivio che tra quelli privati era certo il più esplorato e il più frequentato d'Italia? ».

In quegli stessi tempi il Ridolfi scoprì sterminati carteggi del Magnifico inediti allora e tuttora; di questo tempo è anche la lettera inedita del Vespucci sul suo terzo viaggio al continente, che prese il suo nome, *quasi Americi terra*. La pubblicazione portò scompiglio in mezzo ai geografi, ma essa fu particolarmente acclamata nei paesi anglo-sassoni. Intanto l'Accademia d'Italia conferì al Ridolfi un encomio solenne per la sua edizione delle *Lettere* di Girolamo Savonarola, « condotta con metodo esemplare » (dice la motivazione), e profuse parole per le sue scoperte archivistiche e filologiche, ma le parole rimasero parole; il Ridolfi pochi mesi prima aveva pubblicato in collaborazione con Cecil Roth, un altro volume minore di lettere, quelle di Donato Giannotti e Pietro Vettori: in un sol colpo egli ne pubblicava centodiciotto inedite. Da queste lettere egli ricavava una biografia molto nutrita di particolari nuovi di Donato Giannotti intitolata *Sommario della vita di Donato Giannotti*.

Da questo ricercatore assiduo doveva venir fuori a poco a poco il grande biografo di Girolamo Savonarola nel 1952, a cui doveva seguire poi l'altra biografia su Niccolò Machiavelli nel 1954 e infine, in questo stesso anno, 1960, la biografia di Francesco Guicciardini.

Non si è detto nulla del Ridolfi se ci si fermasse soltanto all'erudito e al filologo. Chi espone questa relazione è stato attirato a lui la prima volta dallo stile dello scrittore, stile che non ha nulla a che fare con lo stile dei fiorentineschi (e qui non voglio fare il nome di quegli scrittori, che si sogliono chiamare scrittori leopoldini), ma stile sorretto dal più scelto lessico umanistico, sicché si ha l'impressione leggendo i suoi libri di aver da fare con un contemporaneo dei cinquecentisti, ma al tempo stesso con un uomo ricco di malizia del Novecento che si distacca da quel lontano secolo con vigile discrezione; appunto per ciò la prosa del Ridolfi non ha nulla di accademico. Per chi volesse leggere per disteso un libro, per dir così, scritto *en artiste*, veda le sue *Memorie di uno studioso* stampate nel 1956: vi troverà il ritratto dell'uomo e vi troverà la misura dello scrittore che ama impastare e rendere sapida la sua lingua del ricordo dei classici cinquecenteschi: in questo senso ho detto che la sua prosa si riattacca a quella del suo antenato Gino Capponi.

Dovrei ricordare i vari contributi particolari, che il nostro studioso ha dato alla diplomatica e alla metodologia archivistica che gli valsero il conferimento di una libera docenza per chiara fama in queste materie, ed anche i suoi studi sulla storia della stampa (egli fondò presso l'Università di Firenze un Centro di studi sui paleòtipi). Ci limiteremo a ricordare che il Ridolfi è largamente tradotto in Inghilterra, in Francia, in Spagna e nelle due Americhe. Forse in Italia il suo nome non è così largamente

popolare come negli ambienti scientifici inglesi e americani. Anche la sua patria, Firenze, ha fatto cenni di omaggio alla lontana al solitario studioso della Baronta, la villa che fu di Gino Capponi, ma la Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Pisa ha voluto attribuirsi il graditissimo ufficio di conferirgli la laurea *ad honorem*.

Se Cosimo Ridolfi potesse avere memoria delle vicende di questa nostra terra, certo sarebbe felice di vedere redimito di questa special corona il suo illustre nipote nel glorioso Ateneo, in cui egli insegnò.

LUIGI RUSSO

## CLEMENTE MERLO

### (Ricordi di uno scolaro)

Il 13 gennaio 1960, all'età di oltre ottant'anni, si è spento improvvisamente a Milano Clemente Merlo; fino a poche ore prima che i suoi occhi si chiudessero per sempre, egli aveva lavorato alla correzione delle bozze dell'« Italia dialettale », la rivista che è insieme la testimonianza più piena della sua fedeltà alla glottologia, il contributo maggiore da lui portato alle ricerche linguistiche e alla scienza italiana, e il punto costante di riferimento di una scuola e di un metodo. Egli ebbe la sorte di non conoscere la senilità dello spirito, e la sua mente rimase fino alla fine nel pieno vigore dell'intelligenza, come provano gli ultimi suoi scritti, segnati dalla vivacità e dall'acutezza di sempre, senza tracce di stanchezza e di declino.[1]

I miei ricordi di Clemente Merlo cominciano in un mattino di fine novembre o dei primi di dicembre del 1934. Matricola di lettere a Pisa, quella mattina ero arrivato all'Università un po' trafelato: frequentavo regolarmente i corsi prescritti, che si erano iniziati da poco, e temevo di essere in ritardo per la lezione, che, se non ricordo male, era quella di Storia Medievale. Entrando nel cortile, vidi, però, che l'aula era ancora aperta, mentre il bidello faceva segno ai ritardatari di affrettarsi, e mi infilai dentro anch'io. Non riconoscendo, però, nessuno dei compagni che frequentavano con me i corsi del primo anno, mi rivolsi al mio vicino per chiedergli se non si tenesse lì la lezione di Storia, e sentendo che si trattava, invece, della Glottologia, stavo per precipitarmi fuori. In quel momento entrò Merlo, la porta si chiuse, e io, perduto l'istante favorevole per svignarmela mentre egli si dirigeva verso la cattedra, rimasi intrappolato dentro.

Quando la lezione cominciò io stavo rimuginando il mio disappunto. Ma era difficile sottrarsi a lungo al fascino che emanava dalla prepotente personalità del Maestro; e ben presto fui tutto preso dall'argomento che egli andava svolgendo. Era una delle lezioni di orientamento generale che egli teneva a principio del corso, e giusto quel giorno

---

[1] Clemente Merlo era nato a Napoli il 2 maggio 1879. Studiò a Pavia con Carlo Salvioni, e si dichiarò sempre orgoglioso di collegarsi, attraverso il magistero del Salvioni, alla tradizione degli studi linguistici instaurata in Italia da Graziadio Isaia Ascoli. Dal 1908 tenne la cattedra di Glottologia all'Università di Pisa e ben lungo sarebbe, se mi fosse possibile compilarlo senza gravi omissioni, l'elenco di figure eminenti anche al di fuori del campo accademico, che si fanno un vanto di averlo avuto fra i propri Maestri. Nel 1925 fondò la rivista « L'Italia dialettale », che, nei 23 volumi finora apparsi, costituisce una documentazione imponente dei dialetti italiani e dà la misura migliore dell'efficacia dell'opera sua. Diresse anche per molti anni l'Opera del Vocabolario della Svizzera Italiana. Fu accademico della Crusca e dei Lincei, e Accademico d'Italia dopo la trasformazione dei Lincei, membro dell'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, della Colombaria, dell'Accademia delle Scienze di Torino, dell'Accademia di Napoli, dell'Istituto Veneto, di Scienze, Lettere e Arti, ecc., e socio dell'Akademie der Wissenschaften und der Literatur di Magonza e della Deutsche Akademie di Berlino. La vasta bibliografia dei suoi scritti, alla quale non mancano che quelli degli ultimi mesi della sua vita e quelli postumi, si può vedere nel volume dei suoi « Saggi Linguistici » pubblicato in occasione del suo ottantesimo compleanno dall'Istituto di Glottologia dell'Università di Pisa e dalla Scuola Normale Superiore di Pisa (Pisa, Mariotti, 1959).

egli trattava della divisione dei dialetti italiani, che, con riferimenti calzanti e rapidi, andava mettendo in relazione con le condizioni storiche e preistoriche dell'Italia antica: per me la scoperta di un paesaggio nuovo di rapporti e di ricerche. La sua voce si elevava di tanto in tanto, assumendo un timbro leggermente metallico, sicché la parola, che fluiva rapida e facile, assumeva uno stacco, un'incisività che mi pareva adattarsi a meraviglia alla precisione dei dati che egli veniva enumerando e illustrando, e alla nitidezza e sicurezza delle linee del quadro che con plastica evidenza ci veniva delineando. Ma fin dalla prima lezione quanto e più di questa precisione e lucidità esemplare dell'esposizione, mi colpì, allora e poi sempre, il suo sguardo: gli occhi, non grandi ma vivacissimi e irrequieti, a tratti si illuminavano improvvisamente dall'interno di una luce singolare che sembrava ridesse nelle pupille, specie quando il suo argomento, facendosi sempre più stringente e incalzante, giungeva all'evidenza della dimostrazione, alla certezza del risultato.

Alla fine della lezione mi avvicinai al Maestro per chiedergli qualche chiarimento su alcuni particolari di quanto aveva detto dei dialetti siciliani, che mi parevano in contrasto con la mia esperienza dialettale. Egli mi ascoltò con pazienza, mi fece tradurre nel mio dialetto alcune frasi, mi pose varie domande: ricordo ancora tutta la mia sorpresa per il modo con cui egli mi « leggeva » sulle labbra le sfumature più sottili della mia pronunzia dialettale, e per la capacità prodigiosa di riprodurre immediatamente, o al più dopo uno o due tentativi, i suoni più difficili e astrusi del mio dialetto. Seguirono spiegazioni brevi, precise, chiarificanti, e un cenno sull'interesse che avrebbe presentato uno studio più esteso e sistematico del siciliano, per chiarire le molte zone d'ombra che permanevano ancora sulle condizioni linguistiche di buona parte dell'Isola, in modo da poter affrontare con maggiore abbondanza di dati sicuri la problematica che la complessa storia linguistica della Sicilia comporta.

Dopo questo primo episodio, che per le circostanze che lo determinarono è rimasto particolarmente impresso nella mia memoria, i miei ricordi del Maestro si sovrappongono: seguirono, infatti, le altre lezioni, che frequentai, quell'anno, quando potevo, e poi sistematicamente negli anni successivi, mentre andavo ripensando con crescente interesse ai problemi del siciliano che egli mi aveva fatti intravedere, e cominciavo a maturare il proposito di dedicarmi al loro studio.

Mi sono chiesto più volte, in seguito, e mi chiedo ancora una volta adesso, in che cosa consistesse il segreto con cui Clemente Merlo riusciva con il suo insegnamento a suscitare un così vivo interesse. Per quanto mi riguarda, a prescindere dalle molte ragioni di carattere generale, come ad esempio la novità di una disciplina di cui quasi nessuno di noi studenti aveva portato dai banchi del liceo un'idea abbastanza chiara, e la scoperta di un metodo di analisi che a differenza della grammatica empirica fosse capace di illuminare dall'interno il sistema della lingua, quel che mi colpiva di più era, da una parte, la concretezza assoluta del ragionamento, alieno da schemi astratti e fondato sempre su una doviziosa messe di dati di fatto precisi e incontrovertibili, e lo scrupolo di rigorosa obbiettività nel tener conto di ogni minimo particolare; d'altra parte, l'acume dell'analisi a cui il materiale in esame veniva sottoposto, la logica ferrea e inesorabile della dimostrazione, l'intuito e la capacità straordinaria di ricavare anche da quella che a prima vista sarebbe sembrata una minuzia insignificante deduzioni di inaspettata importanza; si aggiunga la genialità sapiente nel far confluire in un unico disegno i singoli elementi così ricavati, in modo che si componessero e si armonizzassero fra di loro, quasi mossi per sé stessi, nel modo più naturale, anzi, direi quasi, nell'unico modo possibile, per cui alla fine la soluzione scaturiva limpida e chiara dall'evidenza stessa dei fatti. La mano, agile e sicura, veniva allineando sulla lavagna con sorprendente rapidità i caratteri nitidi e minuti, a cui neanche il gesso valeva a togliere l'innata eleganza e morbidezza; gli esempi venivano a incolonnarsi quasi spontaneamente, seguendo uno schema ideale retto da un intimo senso della simmetria e delle proporzioni:

era come se la chiarezza e la lucidità interna dell'idea si traducesse e si specchiasse anche esternamente in esigenza di ordine e precisione, e nascevano così, come per incanto, quegli specchietti di una trasparenza così esemplare, eppure così difficile a fermare nei nostri quaderni di appunti. Ma il vero segreto del suo insegnamento consisteva certo nel calore che animava la sua parola, in quella luce singolare che dall'interno illuminava il suo sguardo, e che nasceva dal senso altissimo che aveva della dignità dell'insegnamento universitario e della sua funzione formativa, e dall'amore incondizionato per la scienza, in quanto ricerca appassionata e disinteressata della verità.

Il secondo momento che spicca in modo particolare nei miei ricordi del Maestro si riferisce al giorno in cui, alla fine del mio secondo anno di corso, mi presentai a lui per chiedergli la tesi di laurea. Per quanto dopo quel primo giorno non avessi avuto più occasione di parlargli e di farmi notare da lui, ricordava perfettamente quel che allora gli avevo detto e quel che lui aveva detto a me. Le sue istruzioni furono singolarmente brevi: esercitare e affinare l'orecchio con l'esercizio continuo e con l'osservazione attenta e assidua, e raccogliere la maggior quantità possibile di materiale del dialetto della mia Ragusa; come unica bibliografia, per il momento, le norme di trascrizione fonetica. Allora, voglioso di mettermi subito al lavoro e di cimentarmi al più presto con i problemi più impegnativi, restai quasi deluso; solamente dopo ho compreso a pieno la saggezza di quel consiglio, che mi consentiva le migliori condizioni di obbiettività nella raccolta del materiale, senza preoccupazioni o prevenzioni di nessun genere. La bibliografia venne dopo: generale, sui problemi di fondo, oltre gli strumenti abituali di lavoro, specifica sul siciliano, quasi sempre con libri che egli stesso mi dava in consultazione dalla sua biblioteca con grande larghezza e generosità.

Un capitolo a sé dei miei ricordi, e certo il capitolo più importante e interessante, riguarda i colloqui col Maestro per riferire sull'andamento del lavoro. Essi si svolgevano sempre nello stesso giorno della settimana e alla stessa ora, ed erano attesi con ansia non scevra di timore. Mi faceva sedere al suo fianco e cominciava ad esaminare il materiale che gli sottoponevo. Ed ecco la sua matita che cadeva con inesorabile rapidità a correggere, a sfrondare, a sottolineare lacune, a suggerire con brevi appunti nuove ricerche e spunti di interpretazione: in breve i fogli, che avevo presentati nitidi e ordinati, ridondavano di segni, di richiami, di bibliografia. Naturalmente, nei primi tentativi di principiante non era molto quel che si salvava, e toccava spesso di dover rifare ex novo, sempre di correggere, limare, ritoccare: sembrava il lavoro di Sisifo, ma la severità del Maestro era sempre accompagnata da una parola di incoraggiamento, sobria ma efficace, per cui si usciva dal colloquio fortificati e con un senso di sicurezza che veniva dalla coscienza di essere in mano a una guida sicura e insieme amorevole.

Le sedute erano sempre assai lunghe, perché ogni rigo, ogni esempio, ogni etimo veniva vagliato e discusso minuziosamente, e ogni particolare sottoposto a un esame critico rigorosissimo; ma la sua critica non era mai oppressiva e intransigente: anche quando si toccavano argomenti che egli aveva studiato a fondo, e sui quali aveva espresso opinioni sue proprie sostenute polemicamente contro altre interpretazioni, egli lasciava che io affrontassi per conto mio il problema, e solo dopo mi dava da leggere i suoi scritti sull'argomento, lasciando che io stesso ritrovassi criticamente le eventuali deficienze e i punti deboli della mia prima impostazione, e anche nei rarissimi casi in cui le condizioni del mio dialetto mi portavano a un convincimento parzialmente diverso dal suo, egli non cercò mai di impormi soluzioni di cui non fossi perfettamente convinto.

Così, giorno per giorno, con pazienza infinita e con cura amorevole, dedicandomi ore e ore del suo tempo, andava insegnandomi il metodo di lavoro, quasi senza che io me ne accorgessi dandomi anzi la sensazione che esso fosse una conquista tutta mia. Ripensando ora a quei colloqui, escono dall'ombra delle memorie sommerse soltanto alcune sparse immagini: uno scorcio della sala dei professori, che mi sembrò allora così solenne ma anche così fredda; i tavolinetti di legno greggio dell'Istituto di Glottologia con sopra

allineati i volumi dell'atlante linguistico; il suo tavolo di lavoro sovraccarico di carte e di libri la prima volta che mi ricevette nel suo studio, che, nella penombra in cui lo lasciava la lampada da tavolo, mi parve addirittura enorme; la luce incerta dei fanali sul lungarno già a quell'ora deserto, mentre, tornando dal colloquio col Maestro, mi fermavo a bere l'odore umido dell'Arno e a riordinare le idee: immagini tutte rimaste incerte così, come ombre, intorno al centro chiaro dove, in una luce di memoria si muove indimenticabile la sua figura. Mentre cerco, scavando nei ricordi, di precisare meglio i contorni, si sovrappone a quelli un'altra immagine ben più nitida e viva: la sua matita che corre sulla carta, e lo sguardo improvviso con cui si voltava di tanto in tanto a fissarmi, quasi a misurare le mie reazioni e ad accertarsi che io lo seguissi nel suo rapido argomentare.

Altri ricordi si affollano alla memoria: la sfumatura di affettuoso compiacimento che son certo di aver colto nella sua voce nell'atto in cui, come preside della facoltà, pronunziava in tono ufficiale la formula di proclamazione del risultato del mio esame di laurea; le ore di intenso lavoro nella quiete assorta dell'Istituto di Glottologia quando per qualche tempo fui suo assistente; la revisione meticolosa del dattiloscritto e poi delle bozze del primo lavoro che stampavo nell'« Italia dialettale »; la sua conversazione, sempre sapida e arguta, non aliena da una fine punta di umorismo, nelle pause del lavoro o mentre a volte lo accompagnavo verso casa; e più tardi le sue lettere piene di sollecitudine quasi paterna con cui sino alla fine mi seguì nel mio lavoro, e le accoglienze affettuose le poche volte che mi fu possibile andarlo a trovare nella sua villa di Oggebbio. Ma basteranno ormai alcuni altri tratti a completare la figura del Maestro com'è rimasta impressa in me: la semplicità e la finezza nel trattare; la rettitudine profonda dell'animo, ignaro di compromessi e di transazioni; la franchezza senza riserve nel giudicare di uomini e cose, accompagnata da un'onestà assoluta nel riconoscere, secondo verità e non secondo convenienza, gli aspetti positivi accanto a quelli negativi, e viceversa; la fierezza e dignità del carattere; la sincerità e il coraggio delle proprie opinioni, affermate e, se necessario, difese sempre con fermezza. Queste furono le doti che, unite alle innate qualità dell'ingegno, all'amore per la sua disciplina, alla dedizione per la scuola e per la scienza, fecero di Clemente Merlo, per le molte generazioni che si formarono nell'ateneo pisano nei lunghi anni in cui egli vi tenne la cattedra, un vero Maestro.

GIORGIO PICCITTO

## ARTE E CENSURA

Il problema dei rapporti tra arte e censura ha assunto nella vita moderna un'importanza particolare da quando i pubblici spettacoli, con la cinematografia e la televisione, sono divenuti accessibili alla grande maggioranza dei cittadini. Le manifestazioni del pensiero, le creazioni artistiche, possono esercitare un'influenza notevole sul pubblico. Vi è quindi un interesse sociale, positivo o negativo, connesso con le opere intellettuali, interesse che si accentua particolarmente quando l'opera ha una grande diffusione e una spiccata capacità di suggestione come quella caratteristica dell'immagine, e, ancor più spiccatamente, dell'opera cinematografica, divenuta oggi il fulcro delle più accese discussioni in materia di censura.

Varii sistemi sono in teoria possibili a proposito di censura: quello che la ignora completamente, quello che la ammette soltanto per i minori di una determinata età, quello che la esercita solamente nel campo morale con delle direttive più o meno precise spontaneamente seguite dagli autori e dai produttori dei film, quello che regola la censura con norme di legge particolari attribuendone l'applicazione ad autorità amministrative, quello che limita le possibilità di censura alla normale applicazione delle norme del codice penale da parte della magistratura, non in sede preventiva ma in sede repressiva.

La complessità dell'opera cinematografica, che è al tempo stesso opera d'arte — sia pure non sempre — e produzione industriale, crea problemi particolarmente difficili in quanto l'impiego di forti capitali richiede una certa sicurezza preventiva sul successo dell'opera, non soltanto in relazione ai gusti del pubblico, ma anche come garanzia dall'intervento di divieti e censure. Diciamo subito che noi riteniamo ammissibile — a parte le norme del codice penale — solamente una forma di autocensura degli autori e del produttore, avente la finalità di mantenere la produzione cinematografica ad un adeguato livello morale e sociale e al tempo stesso di dignità artistica e nazionale: a tal genere di censura avente funzione di limite, dovrebbe spettare al tempo stesso, in un paese democratico e civile, il corrispondente compito positivo di spronare e incoraggiare una produzione elevata e significativa.

Una censura di questo genere esiste in Inghilterra, e ad essa lo Stato è completamente estraneo. Allo scopo di mantenere alla cinematografia un conveniente livello, nel 1912 gli stessi industriali cinematografici istituirono il « Comitato di censura », organo indipendente composto da un presidente, scelto da una commissione in rappresentanza di tutti i rami dell'industria; da un segretario e da sei esaminatori, tre uomini e tre donne, i quali prendono visione, in due o più, del film; se il loro parere non è concorde, il film viene « revisionato » alla presenza del presidente e a volte di tutto il Comitato. Quasi sempre il Comitato — che non si vale di alcun codice scritto — accorda il certificato per la libera proiezione in pubblico, classificando il film in una delle seguenti categorie: « adatto per adulti »; « adatto soprattutto per adulti ». La decisione dev'essere rispettata dallo Stato. Tutti i film, sia nazionali che stranieri, destinati a pubblico spettacolo, vengono « visionati » dal Comitato, ad eccezione dei giornali di attualità che sono completamente esenti, come la stampa, da ogni censura. Le autorità locali possono vietare la proiezione di un film autorizzato dal Comitato, come d'altra parte possono autorizzare la proiezione di un film vietato dal Comitato stesso.

Negli Stati Uniti d'America nessun ufficio di censura esiste — salvo in sette Stati che hanno adottato una censura amministrativa — da quando venne creato dai produttori cinematografici, nel 1930, il codice Hays. L'amministrazione del codice di produzione informa il direttore di produzione del suo giudizio sul film « visionato », dandogli gli opportuni consigli in conformità con le norme del codice. Molte sono però le case produttrici che non le osservano, seguendo invece una forma di autocensura molto larga.

Lo stesso sistema di un codice interno dei produttori esiste nella Germania occidentale, dove essi hanno creato una speciale Commissione rappresentativa, che valuta i film secondo criteri religiosi, nazionali, storici, politici. Esiste inoltre un organo costituito dai rappresentanti dei governi regionali, che rilascia un certificato di valutazione: « film di valore » ovvero « film di eccezionale valore », che dà diritto a particolari agevolazioni fiscali. Anche il Giappone ha abolito ogni forma di intervento statale, e la produzione segue un codice di autocontrollo. Negli altri paesi generalmente esiste una censura esercitata dagli organi amministrativi, e una legislazione in materia; ma il sistema italiano, oltre a essere uno dei più complessi e caotici, è uno dei più contrari alle concezioni democratiche e alle esigenze sia dello sviluppo dell'attività artistica sia del diritto del pubblico all'informazione e alla cultura.

La censura è regolata in Italia dalla legge 16 maggio 1947, da norme della legge di pubblica sicurezza, e dal regolamento 24 settembre 1923 sulla vigilanza governativa sulle pellicole cinematografiche. Nessun film può essere proiettato in Italia senza il preventivo nulla osta del Ministero dello Spettacolo, nulla osta che viene concesso previa revisione integrale del film da parte di apposite Commissioni. L'opera delle Commissioni di censura — delle quali fanno parte nel primo grado un funzionario del Ministero, un magistrato e un funzionario di polizia — segue criteri che riguardano la morale, il prestigio nazionale, il prestigio degli Stati stranieri, la religione, l'ordine pubblico: questo per l'art. 14 della legge del 1947, mentre in pratica anche criteri estranei alla elencazione esercitano la loro

influenza, cosicché film ispirati a determinati problemi sociali o politici non vengono considerati molto di buon occhio. Contro le decisioni delle Commissioni di primo grado è ammesso ricorso alle Commissioni di secondo grado, composte dal Sottosegretario al Ministero dello Spettacolo o dal direttore generale dello Spettacolo, da un rappresentante del Ministero dell'Interno e da un magistrato. Il produttore ha facoltà di sottoporre la sceneggiatura alla preventiva approvazione da parte della direzione generale dello Spettacolo, e praticamente ciò avviene quasi sempre, onde evitare spiacevoli sorprese in un tempo successivo, quando forti capitali sono stati ormai impiegati nel film.

Tutto ciò però non basta a dare la tranquillità al produttore e agli autori del film: infatti il Sottosegretario di Stato per lo Spettacolo può in ogni momento revocare il nulla osta alla programmazione, sia su richiesta di autorità sia d'ufficio, dopo una nuova revisione del film stesso. Ma ciò non basta ancora: poiché i prefetti delle 94 province italiane, per gravi ragioni di ordine pubblico, possono sospendere la rappresentazione di film anche muniti di nulla osta, riferendone al Ministero degli Interni.

Un esame dei film viene eseguito anche dal Centro Cattolico Cinematografico, che li suddivide in varie categorie: « per adulti », « per tutti », « esclusi per tutti », e influisce così sui fedeli e sulla loro frequenza nelle numerosissime sale del circuito parrocchiale, e anche al di là di questo circuito. Un'altra forma di censura preventiva, sia pure indiretta, che ostacola mentre dovrebbe favorirlo, lo sviluppo della cinematografia italiana, è quella delle sovvenzioni e provvidenze che finiscono per limitare la libertà di produzione e di espressione artistica, con la loro ipoteca economica: di fatto, soltanto ai film provvisti di nulla osta governativo la Banca del Lavoro, unica autorizzata a concedere il credito cinematografico, accorda prestiti per la produzione di film.

Oltre all'autocensura — alla quale autori e produttori si sottopongono volontariamente nel timore di sanzioni — alla censura facoltativa sulle sceneggiature, alla censura obbligatoria da parte delle Commissioni amministrative, a quella da parte dei prefetti e delle autorità di polizia, a quella del Centro Cattolico e della Banca del Lavoro, esiste poi la censura esercitata dall'autorità giudiziaria in sede repressiva secondo le norme del codice penale il quale le riconosce naturalmente la facoltà di ordinare il sequestro del film ogni volta che in esso si riscontrino gli estremi di un qualsiasi reato, e stabilisce inoltre all'art. 668 che costituisce contravvenzione la « programmazione » di un film in pubblico senza la preventiva approvazione dell'autorità.

Il sistema italiano di censura cinematografica ostacola sia la libertà di manifestazione del pensiero e di espressione artistica, sia la produzione, il commercio, l'esercizio cinematografico. I produttori chiedono la irrevocabilità della autorizzazione alla circolazione della pellicola, la massima celerità del giudizio di revisione, la motivazione delle decisioni, il contraddittorio, con i censori, del produttore e degli autori dell'opera, la garanzia della imparzialità e indipendenza degli organi di censura, la continuità e la stabilità dei criteri adottati.

Gli autori, da parte loro, rivendicano la piena libertà di espressione artistica. Sono autori del film, a norma della legge del 1941 sul diritto di autore, l'autore del soggetto, l'autore o gli autori della sceneggiatura, l'autore della musica e il regista. Dalla legge 22 aprile 1941 essi sono tutelati non soltanto nei loro diritti di utilizzazione economica dell'opera che hanno creato, ma anche nei loro diritti morali, che hanno la base nel fatto stesso della creazione intellettuale ed artistica e che, essendo direttamente attinenti alla loro personalità, non sono, al contrario dei diritti di carattere economico, in alcun modo alienabili: questi diritti sono quello di prima pubblicazione e il corrispondente diritto all'inedito, il diritto di paternità dell'opera, il diritto di modificare l'opera stessa e il diritto di ritirarla dal commercio. Gli autori possono in ogni momento impedire che l'opera sia pubblicata se essi non lo vogliono, e pretendere che siano soppressi gli ostacoli alla sua pubblicazione se essi hanno risolto dal lato pratico il problema della pubblicazione, così come possono impedire che altri si attribuisca la paternità della loro opera

o che vi apporti modificazioni non consentite e pregiudizievoli alla reputazione dell'autore e al suo onore; essi, infine, hanno il diritto di stabilire che venga ritirata dal commercio e dalla circolazione la loro opera.

Come possono tali norme, che proteggono l'autore nella sua attività intellettuale ed artistica, conciliarsi con le complesse norme della censura vigenti in Italia? Come può la legislazione italiana stabilire al tempo stesso il diritto degli organi di censura a mutilare un film, e quello dell'autore alla integrità dell'opera? Il diritto dell'autore alla prima pubblicazione, e quello degli organi statali di impedirgliela?

La illiceità delle norme che ancor vengono applicate in materia di censura sugli spettacoli artistici acquista una evidenza che non teme smentite alla luce dei principî costituzionali. Le norme della suprema legge della Repubblica che interessano a questo fine sono contenute negli articoli 3, 9, 21, 33, 34 e stabiliscono i seguenti principî: i cittadini hanno tutti un eguale diritto a sviluppare la persona umana; lo sviluppo della loro cultura dev'essere promosso dalla Repubblica; tutti hanno diritto di manifestare liberamente il proprio pensiero e di avvicinarsi liberamente all'istruzione, all'arte, alla scienza; arte e scienza, e il loro insegnamento, sono libere.

L'articolo 21, nello stabilire la libertà di manifestazione del pensiero con la parola, lo scritto e ogni altro mezzo di diffusione, e dopo aver dettato alcune norme particolari per la stampa — che non può essere soggetta ad autorizzazioni o censure — nel suo ultimo capoverso stabilisce una norma che attualmente è divenuta oggetto di accesa controversia tra coloro che affermano essere costituzionale un limite alla libertà dell'opera cinematografica e teatrale in nome del « buon costume », e coloro che sostengono al contrario la incostituzionalità di tale limite. La norma dice: « sono vietate le pubblicazioni a stampa, gli spettacoli e tutte le altre manifestazioni contrarie al buon costume. La legge stabilisce provvedimenti adeguati a prevenire e a reprimere le violazioni ». Ecco dunque — dicono gli uni — la liceità della censura preventiva e repressiva sulla cinematografia; niente affatto — rispondono gli altri — poiché l'articolo 33 della Costituzione sanziona la libertà dell'arte, e l'articolo 21 riguarda quindi solamente gli spettacoli che non hanno carattere di opera d'arte.

Con questi ultimi noi concordiamo. Questa interpretazione che riconosce la necessità della maggior libertà dell'arte è conforme allo spirito e alla lettera della Costituzione, e alle esigenze di un paese moderno e democratico. Nessuna norma giuridica che limiti questa libertà e queste esigenze può trovar la sua giustificazione nella legge fondamentale della Repubblica.

Un limite può trovare la sua giustificazione solamente fuori dal campo del diritto, nel campo della morale che dal diritto si distingue: sarà la maturità civile di un popolo, il senso della responsabilità di produttori e autori, a stabilire il livello dei film; ad evitare che sotto l'insegna dell'arte vengano contrabbandate idee corruttrici, e che per bassi interessi commerciali vengano sollecitate le tendenze deteriori del pubblico, ed esaltate, come avviene in alcuni film, la oscenità e la violenza. L'autocensura è la sola forma di censura compatibile con la democrazia, e della conoscenza dell'opera o di parte di essa il pubblico dovrebbe esser privato unicamente nei casi in cui quell'opera o quella sua parte sia lo strumento di un reato previsto e punito dal codice penale.

In tema di opere oscene l'articolo 529 del codice penale italiano contiene una norma la quale crea, a favore dell'opera d'arte, una condizione di privilegio; mentre infatti l'articolo 528 stabilisce contro chi diffonde opere oscene — ossia tali da offendere il pudore — la pena della reclusione da tre mesi a tre anni, il successivo articolo precisa che « non si considera oscena l'opera d'arte o l'opera di scienza, salvo che, per motivo diverso da quello di studio, sia offerta in vendita, venduta o comunque procurata a persona minore degli anni diciotto ». Ai fini di queste norme, l'opera deve essere considerata in maniera unitaria, e non nei suoi particolari: può esservi in un film una scena audace e addirittura oscena, ma non per questo l'opera nel suo insieme assume tale carattere, e

può essere conseguentemente vietata ai minori degli anni diciotto, a norma del codice penale. Per quanto riguarda i maggiorenni, essi dovrebbero — salvo considerarli in massa e presuntivamente dei minorati psichici o degli eterni minorenni — poter prendere visione anche dei film che offendono il pudore: dovrebbero essi possedere ormai un grado sufficiente di moralità e di autocontrollo per evitare le influenze nocive, e per accogliere invece, delle opere dell'arte cinematografica, solamente ciò che in esse è contenuto di valido e di utile alla formazione della personalità e del senso sociale.

Buon costume, pudore, ordine pubblico, sono concetti estremamente relativi e mutevoli nel tempo e nello spazio, in assoluto contrasto con il carattere dell'opera d'arte come dell'opera di scienza, per sua natura destinate a non conoscer confini di spazio e di tempo: l'arte e la scienza non potrebbero compiere la loro funzione, essenziale al progresso intellettuale morale sociale dei popoli, se ostacoli, sia pur apparentemente giustificati da contingenti ragioni, ne arrestassero o rallentassero lo slancio e il cammino.

OLIVIA ZARA ALGARDI

## UN GIUDIZIO DEL DE SANCTIS SUL GUICCIARDINI

Ci richiamiamo alla ottima recensione che Mario Martelli ha fatto dell'opera di Roberto Ridolfi su Francesco Guicciardini nel fascicolo di novembre del 1960, e a una nostra nota che poteva parere diretta o al Ridolfi o al Martelli; naturalmente noi eravamo lontanissimi da queste intenzioni e solo volevamo richiamare alla memoria l'interpretazione faziosa e negativa che del pensiero del De Sanctis aveva dato il non compianto da noi Alessandro Luzio. In quegli anni in cui era difficile fare intendere la verità agli infatuati del regime fascista e imbaldanziti accademici d'Italia, noi raccogliemmo una noterella del Gaetano Trombatore che passammo ai direttori che ci sostituivano per necessità politiche nella « Nuova Italia » del 1931, novembre. Ecco la noterella:

### IL GIUDIZIO DEL DE SANCTIS SUL GUICCIARDINI.

Uno studioso che fosse anche dilettante di *sport* potrebbe forse dire oggi, che l'opera del De Sanctis fu una potente « messa in marcia » del pensiero italiano. E veramente, se il paragone della grandezza non è nell'inerte e passivo riconoscimento generale, occhi aperti, stupiti e bocca spalancata, ma nell'eco vasta che il pensiero di uno scrittore suscita nell'animo dei contemporanei e dei posteri, nel fervore con cui si riprendono e si rielaborano concetti già espressi per scrutarne l'intima sostanza e convertirla in nuovo succo, nell'impulso vitale che da esso si genera operando, ora nel profondo, ora con piena evidenza allo scoperto, si potrebbe affermare che mai il De Sanctis fu tanto vivo come in questi ultimi anni. *Bibite ex hoc omnes; hic est enim sanguis meus.* Non occorre far nomi, tanto è ormai comune il fatto; e basta occhio puro a scorgere, di là dalle parole ferme sulla carta, il volto conosciuto.

Che quest'opera di rielaborazione debba non di rado acquistare il colore e il calore della polemica, è fin troppo ovvio; un po' tutti ci siamo lanciati, non senza baldanza, all'assalto delle « posizioni » desanctisiane e le abbiamo battute in breccia con un impeto che poteva sembrare talvolta di distruzione, ed era soltanto bisogno di conoscenza e di approfondimento. Perciò riuscirebbe forse oggi di non poco interesse uno studio sulla fortuna dell'autore dei *Saggi critici*, « fortuna » intesa, e va da sé, non al modo dei filologi, ma nel senso di storico svolgimento e arricchimento di un nucleo di pensiero.

Ora è la volta del Guicciardini cui De Sanctis, come confusamente si ricorda, giudicò piuttosto negativamente, come un egoista tutto chiuso nel suo particulare. Ma le pagine del saggio famoso sono parecchie, e le parole di questa definizione sono poche; sicché può darsi che essa non sia del tutto precisa e che ne resti fuori il meglio; sorge anzi il sospetto che quella bella parola di gusto antiquato, il particulare, si sia fatta la parte del leone, perché non c'è nessuno che non la ripeta. Tant'è, il Guicciardini è studiato oggi con rinnovato interesse e mentre si ristampano le opere e si pubblicano ricordanze inedite, si procura di mutare il giudizio noto, e, stavo per dire, connaturato,

tanto è diventato nostro da quando l'apprendemmo nei banchi di scuola; né ciò deve essere cosa di poco momento se già si fa questione di priorità. Sebbene qualche accenno in proposito ci sia stato anche prima, pare che il merito di aver impostato decisamente il problema, spetti a Matteo Cerini, per un articolo del 1926, intitolato appunto *Difesa del Guicciardini*; da questa parte si è schierato di recente il Luzio con un articolo sul *Corriere della Sera*, ampliato poi in una comunicazione che si legge negli Atti della Reale Accademia delle Scienze di Torino.

L'autorità che il Luzio meritatamente gode nel campo degli studi storici è tanta, che la sua voce non può non destare sul problema un interesse più largo e più vivo, e forse non sarà inutile porre fin da adesso opportune riserve. La legittima ammirazione che tutti tributiamo al Luzio, soprattutto per l'opera da lui svolta nel campo degli studi del nostro Risorgimento, non deve essere scompagnata dalla conoscenza dei limiti entro cui è chiusa la sua visione della storia, che sono un moralismo piuttosto esclusivistico e quella mentalità così schiettamente giuridica che lo ha fatto impareggiabile indagatore di carte processuali. Sono due atteggiamenti che si integrano e che si completano a vicenda, per cui qualche volta ti sembra che la sua portentosa perizia nel sottoporre all'analisi deposizioni e testimonianze e « costituti », abbia l'unico fine di liberare qualcuno dalla taccia di vigliacco o di traditore o di ribadirgliela, di condannare o di assolvere. Così avviene che raramente egli si sottragga al gusto di accompagnare ai nomi di uomini che nella storia ebbero la loro parte grande o piccola, aggettivi come: vile, generoso, nobile, indegno e via dicendo. Perciò non meraviglia la sua partecipazione al problema guicciardiniano; per il Luzio il giudizio del De Sanctis si configura così: Il Guicciardini fu un uomo profondamente immorale. Dalla lettura più attenta delle opere e dalla conoscenza più approfondita della vita reale, risulterebbe invece, secondo il Luzio, che lo storico fiorentino « negli uffici pubblici affidatigli portò sempre come pochi la coscienza del dovere, il coraggio della responsabilità, un sentimento fierissimo di onor personale, l'orgoglio di serbare le mani pure in fatto di pecunia per poter sempre affrontare sprezzante ogni calunnia ». Sembra ancora una riabilitazione, e non è, poiché non risulta che il De Sanctis abbia mai accusato il Guicciardini di viltà, o di furto; e d'altra parte, come mai il Luzio non ha riflettuto che l'onor personale di cui il suo patrocinato si dimostra così geloso potrebbe anche rientrare in quel concetto del particulare quale risulta dai *Ricordi* e dal celebre saggio? Il giudizio finale, poi, che definisce il Guicciardini « aristocratico illuminato, e onesto seguace della politica del possibile.... né un volgare opportunista e neppure un pessimista radicale..., » non fa che confermare, come vedremo, le conclusioni desanctisiane.

Può, d'altra parte, riuscire istruttiva e indurre a una più severa riflessione, l'avventura toccata al Cerini, che, propostosi di dimostrare come il ritratto più diffuso del Guicciardini sia piuttosto una caricatura; che il suo cinismo e la sua freddezza di uomo inteso al suo particulare sono una favola, avendo invece nutrito dentro di sé una sua fede viva, vagheggiato un suo limpido ideale, fremuto e sofferto profondamente, si vede poi costretto a porre delle serie limitazioni ed è condotto ad affermare: « Non si può, tuttavia, negare che il Guicciardini nel suo realismo appaia talvolta angusto e mostri di non capire la nobiltà e la grandezza di certi fatti da lui giudicati vani, inutili, perniciosi. Così egli non sente la bellezza dell'eroica resistenza di Firenze alla pressione delle forze imperiali. Essa esce per lui dal campo della ragionevolezza per assumere i caratteri di una vera pazzia, bella, ma sterile, audace, ma senza vantaggi. Narra con una freddezza di ghiaccio le vicende di quella lotta epica, come se si trattasse di un episodio di ostinazione da scervellati, di un accesso di follia collettiva. Non può capirne il valore morale, l'influenza che eserciterà nelle generazioni future. Analizza a rigor di logica il fatto in sé, nei suoi effetti immediati e lo condanna perché ingiustificabile dal punto di vista pratico ». Dimmene tante! Il De Sanctis, a cui da ogni parte si riconosce a discarico lo zelo patriottico, non aveva usato espressioni più crude; ecco a che cosa conduce l'ardor polemico, a mutare l'avvocato in accusatore! Il lettore che voglia leggere qualcosa di simile guardi un altro saggio in cui lo stesso Cerini studia il concetto della libertà e l'ideale del « principe » del Guicciardini, definito come un feroce antidemocratico, un fiero reazionario che non intende neanche il diritto del cittadino di partecipare alla vita pubblica.

Il diritto, e meglio l'opportunità di riesaminare e correggere giudizi altrui, sono fuori discussione; qui si vuol solo segnalare il pericolo, che la « riabilitazione » del Guicciardini si muti in accusa al De Sanctis, accusa sciocca soprattutto perché il Guicciardini non ha bisogno di esser « riabilitato », ma solo di essere meglio studiato, al qual fine è bene abbandonare ogni fiamma polemica e farsi « realisti » come l'uomo e l'opera che si scrutano. E siccome potrebbe forse nascere in qualcuno la persuasione che le pagine desanctisiane siano come fondamentalmente sbagliate, ormai oggetto di curiosità e svuotate di ogni valore, bisogna subito affermare che il saggio incriminato rimane ancora, malgrado ogni proditoria aggressione, intatto nella sua affermazione ideale.

L'errore consiste nell'aver creduto che in esso, concepito e scritto nel tempo della sua maturità intellettuale, l'autore abbia agitato solo un problema morale nei riguardi dell'individuo Guicciardini, laddove invece affronta in pieno e risolve nel miglior modo che gli fosse concesso, un problema storico di non scarsa importanza: « L'Italia a quel tempo era salita al più alto grado di potenza, di ricchezza e di glorie, e nelle arti e nelle lettere e nelle scienze toccava già quel segno a cui poche nazioni e privilegiate sogliono giungere, e da cui erano allora lontanissime le altre nazioni, ch'ella chiamava con romana superbia ' i barbari '. Eppure, al primo urto di questi ' barbari ', l'Italia, come per improvvisa rovina, crollò, e fu cancellata dal numero delle nazioni ».

Le *Opere inedite* che, a cura del Canestrini si vennero pubblicando tra il 1857 e il 1867, e di esse principalmente (non esclusivamente, come si dice) i *Ricordi*, furono per il De Sanctis il documento venuto a dimostrare ciò che, come egli stesso dice, da gran tempo pensava o mulinava, e cioè che non per l'ingegno, ma per il carattere o la tempra si salvano le nazioni. « E la tempra si fiacca quando la coscienza è vuota, e non muove l'uomo più altro che l'interesse proprio ». Ond'è che piuttosto che come confessione autobiografica, i *Ricordi* son da lui esplorati e assunti come una di quelle opere, del resto non rare, in cui un'intera generazione, tutta un'età sembrano trovare la loro voce fedele, ed eccolo costruire quel mirabile saggio che ha la sua base ferma nell'esser un ritratto, non di un individuo, ma di un'epoca.

Ecco perché risulta arbitrario il procedimento prima rilevato, mediante il quale si attribuisce all'uomo Guicciardini, tutto ciò che il De Sanctis disse dell'uomo *del* Guicciardini.

E se è innegabile che uno dei riferimenti ideali dell'induzione desanctisiana è proprio la personalità individuale dello storico fiorentino, ne consegue l'opportunità di svilupparla piuttosto che di negarla, e potrà allora accadere di giungere a risultati che vieppiù la confermino, pur nella loro maggior concretezza; qualcosa di simile, l'abbiamo visto, hanno tentato, pur con i loro fraintendimenti, il Cerini e il Luzio, ma meno pericolosa è la rotta dello Chabod, dell'Otetea, del Treves che sono fondamentalmente d'accordo quando vedono nella diplomazia l'attività centrale del Guicciardini.

Perché, quale immagine risulta dal saggio? la figura di un uomo privo di fede, o almeno di quella che, trascendendo l'individuo, genera quell'entusiasmo che il savio chiama pazzia. L'indagine del De Sanctis è, anche in questo senso ristretto, accettabile; che cosa in essa può a tutta prima fuorviare e impedire una retta comprensione? Forse l'accento, il tono, e si potrebbe consigliare di cancellarli idealmente alla lettura, di chiudere l'orecchio alla « poesia » e di attenersi alla « scienza » che in essa è chiusa, come una nuova allegoria, se non fosse piuttosto da notare che quel tono e quell'accento non nascono già da un sentimento tutto comune e generico del patriottismo, ma sono l'indice di quell'*animus* da educatore politico, chiarito dal Russo, non astratta coscienza civica, né comunque cieco sentimento, ma intimo possesso, persuasione etica, piena consapevolezza storica. In quello stile, che è la voce di un uomo intero, chi sa leggere ricerca la migliore definizione del concetto di particulare.

GAETANO TROMBATORE

# RECENSIONI

Lucio Piccolo, *Gioco a nascondere, Canti barocchi*, Milano, Mondadori, 1960, pp. 112.

Per capire la poesia di Lucio Piccolo, bisogna respingere in ombra quei riferimenti esteriori che hanno reso mitica e strana la sua figura. Il modo eccezionale, un po' romanzesco con cui egli è approdato alla rinomanza letteraria, la sua parentela col Tomasi di Lampedusa, la sua stessa sicilianità ci dicono poco o nulla. Vero è che egli stesso, stando almeno alla lettera che Montale riporta nella prefazione, mostra di credere all'esistenza di uno stretto rapporto fra la genesi dei *Canti barocchi* e un certo ambiente tipico siciliano: « Era mia intenzione rievocare e fissare un mondo singolare siciliano, anzi più precisamente palermitano, che si trova adesso sulla soglia della propria scomparsa senza avere avuto la ventura di essere fermato da un'espressione d'arte ». Ma ben fece il presentatore a non raccogliere l'invito. In Piccolo poeta manca il tono nostalgico e rievocativo a cui farebbe pensare quel « mondo singolare siciliano.... sulla soglia della propria scomparsa », che circola invece nelle pagine del *Gattopardo*. Dietro di lui può esserci la Sicilia quanto la Svizzera o l'Inghilterra. Chi se lo immaginasse a Milano o a Firenze, quel Capo di Orlando da cui egli ci scrive, farebbe solo un errore di geografia. E se i dati biografici del gentiluomo siciliano ci suggeriscono qualcosa, ciò è sul tema dell'isolamento in cui egli si è preparato e ha prodotto, un isolamento fatto di libri, di sottile e dotta esperienza accumulata negli anni. Cosicché il suo « barocco » potrebbe essere benissimo una scelta letteraria, una scelta di fondo culturalmente preziosa e tempestiva.

Stando al testo, ci sono due passi ai quali è opportuno fare attenzione: *Candele*, prosa lirica della serie di *Gioco a nascondere*, e *L'ammonimento*. In *Candele* si tratta di una confessata e in parte vagheggiata condizione di isolamento morale, di cui si fa simbolo una camera interna alla quale si accede per complicato passaggio di anditi, corridoi, tramezzi, gradini e scalette. Cos'è questa camera interna? « Ma finalmente qui è il luogo della sicurezza, scavato nelle fibre delle mura di centro, nel cuore del riposo dove del mondo di fuori non arriva neppure la vibrazione d'una porta cenere al traino che passa, e il vento dei quadrivi e quello che corre intorno alle altissime gallerie sono soltanto lontano fantasma di sibilo ». È il cuore del castello in cui si sta ben chiusi e ci si difende. Fuori, la tempesta. E dentro il castello, la camera interna; dentro la camera le candele; finché durano le candele si rimanda il sonno, l'incognita fine, la morte che forse è vita, la vita che forse è morte. « E nulla è perduto ancora; / ma qualcuno ha detto una volta / che un giorno tutto sarà perduto ».

La perdita di tutto è attesa e temuta con angoscia. E la tempesta da cui Piccolo, castellano morale, si difende, è in fondo la vita. Egli ha piena coscienza, e si veda *L'ammonimento*, che la sua poesia, vale a dire la vita particolare che teme di perdere nella tempesta della vita generale, nasce dalla condizione d'isolamento simboleggiata nella camera interna: « E nella chiusa stanza, nel calmo splendore / vedrai svanire il mondo / nel volto rotondo d'un fiore ». Sa che il prezzo della sua vita-poesia è lo svanire del mondo. Perciò si ammonisce a chiudere le sue venture « in figure d'enigma ».

Nascono così questi esorcismi poetici che sono i suoi versi. Piccolo esorcizza la temuta vita, ne evoca in primo luogo gli aspetti più vigorosi, opulenti, « barocchi », i turgori naturali, e compone figure d'enigma per tentare atti di dominio, o di salvezza, per celebrare nella « camera interna » suoi segreti riti di scongiuro.

Vita dunque fuori di lui, che lo tenta e spaventa, e vita dentro di lui arroccata in difesa. Sennonché questa vita interna gli si fa sempre più irreale, sogno, condizione critica di spirito simile a quella della cosiddetta vertigine esistenziale, di quando ci sorprendiamo come staccati dalla realtà, svagati in chissà quale viaggio di sonnambuli. Siamo d'accordo con un illuminante accenno di Montale: « sarei tentato di attribuire a lui il motivo husserliano di cui egli ci parlava a San Pellegrino: la contraddizione fra un universo mutevole ma concreto, reale, ed un io assoluto eppure irreale perché privo di concretezza ». Piccolo gioca le sue carte magiche sull'antico conflitto fra mondo interiore e mondo esteriore, quale gli è pervenuto dalle fonti della letteratura decadente europea. Esorcizza il mondo esteriore per salvarsi, e assiste con angoscia al dissolversi, per eccesso di difesa, del mondo interiore.

Eccoci perciò non soltanto in Sicilia, ma nel bel mezzo della novecentesca civiltà dell'angoscia, della quale il nostro solitario mostra di avere culturale coscienza. Scrittore notevolmente colto, egli si foggia uno strumento espressivo assai coerente. Eugenio Montale, spiritoso e magistrale suo prefatore, accenna a d'Annunzio e indirettamente a Campana. È vero, e aggiungerei che alcune soppressioni di articoli fanno anche pensare a un lontano Quasimodo. Ma con simili rimandi siamo sul piano di una costruzione accessoria ed esteriore. Lo stesso d'Annunzio sembra usato come un solvente retorico in cui si pongono sostanze di altro genere. Interessano di più, penso, i rimandi che ci forniscono poesie come *Dove spore di sole*, a Clemente Rebora, o come *Gioco a nascondere* (« ed ora alla ricerca d'un punto ove lo spazio s'aggomitoli / che sia soltanto noi, ma un grido / spezza il cerchio, precipita lo spazio / di nuovo invade.... »), *Ombre*, *Le carte in cammino* e altre, a Montale in persona. Interessa di più lo studio di espressione musicale culturalmente aggiornata che ancora Piccolo indirizza in senso montaliano; senza tuttavia raggiungere i vertici di equilibrio del suo modello e giocando di rima indipendentemente anche dal valore lirico. Come sullo sfondo interessa l'oscillazione fra poesia in prosa e poesia in versi, il gusto della prosa lirica, del « frammento lirico », che ci riporta a un ciclo ormai ben individuato di tardoromantiche e novecentesche esperienze. Con tali elementi tecnici, Piccolo ci dice di aver ripercorso la via che mette capo, per l'appunto, a Montale.

Potrebbe obiettare qualcuno: ma allora torniamo in Sicilia, Sicilia come « provincia ». Se Piccolo non è un caso siciliano di signorile dilettantismo, è pure un caso di provincialismo, con tale suo rifarsi in privato tutta una storia, con questo suo arrivare in ritardo a dire cose che non hanno più la loro giusta risonanza.

Obiezione efficace? Forse in parte. Più che altro, ritengo si tratti di un caso di montalismo, uno fra tanti ma in qualche modo singolare. A parte il fatto che non si può dire fino a che punto la storia di Piccolo non ci tocchi più, merita di essere sottolineato il *come* della sua rielaborazione, scoperto il tono che nei suoi versi sostituisce quello nostalgico e rievocativo. Della storia che riscrive, Piccolo non ripete i generosi sbandamenti, le avventure, le confusioni, anzi ne prospetta una specie di paradigma, direi dal punto di vista di chi considera col senno del poi. Rivive, ripete, ma rivive cose che gli giungono attraverso il filtro di un distacco, criticamente mediate. Se non verso Montale, verso i precedenti di Montale egli si mette nella posizione, non di chi partecipa a un movimento, ma di chi lo riprende allorché se ne parla con un *neo* per prefisso. Scrive insomma col tono del letterato che mette a frutto i risultati di una riflessione e riesce, anche perché non se ne compiace, a fornire un documento degno di nota.

SERGIO ANTONIELLI

NATALINO SAPEGNO, *Saggi di storia letteraria*, Palermo, Manfredi, 1960, pp. 310.

La breve avvertenza, che apre il volume, chiarifica la scelta e prospetta la critica dei saggi. L'autore li ha voluti piuttosto complementari che preparatori alle pagine del *Trecento* e del *Compendio della Storia della Letteratura Italiana*: questo il criterio di scelta. Quanto all'atteggiamento critico importa rilevare che l'autore, fin dal periodo di consuetudine con Gobetti, ha sentito l'esigenza di un giudizio critico-politico, includente la visione storica e la necessità di « calare il singolo testo in un sistema di relazioni culturali, tenendo presenti i nessi che legano tra di loro le diverse esperienze poetiche e ciascuna di esse alle condizioni del gusto, della civiltà, della realtà in movimento ». Scelta organica, perciò, e interpretazione genetica, di ampia visione, che riporta all'apertura desanctisiana la chiusa visione dei crociani di stretta osservanza, intesa a distinguere, nelle opere analizzate, la poesia dalla non-poesia.

Il primo saggio della raccolta — che ne comprende altri tredici, tutti posteriori — è del 1929 e costituisce una vera preparazione alla lettura delle pagine del *Compendio* che ne danno l'estratto. Sapegno si concentrò, quando lo scrisse, sull'operetta giovanile di Dante, a intendere la quale non giova tanto la *Commedia*, il cui confronto riesce schiacciante, quanto la conoscenza delle maniere letterarie e delle tendenze della cultura contemporanea. Il libretto di Dante dev'essere riportato al clima culturale nel quale è sorto: ideologico, anzitutto, e cioè costituito dal patrimonio di definizioni e di divisioni, di paragoni e di riferimenti che si derivano dalle sottili indagini psicologiche; letterario, quindi, e cioè della nuova maniera letteraria dello stilnovo, intesa ad approfondire il concetto dell'amore, già studiato sottilmente dagli ultimi poeti provenzali. Il poeta dello stilnovo canta se stesso, la sua esperienza, ma facendosi simbolo esso stesso, in quanto rappresenta l'uomo, su cui agisce l'amore, perfezionandolo moralmente. Gli schemi, le personificazioni minori, attraverso i quali si esprime questa poesia psicologica, e gli artifici retorici e dottrinali, e la stessa pesantezza dei simboli, ci mostrano, nel libretto di Dante, lo sforzo, durato dal poeta, nel trasportare un episodio della sua vita sul piano diverso e più alto, se non della poesia, almeno della letteratura. Ne risulta un contrasto, a volte stridente, che giustifica, in parte, le interpretazioni opposte dei veristi e dei simbolisti, ma ne condanna l'esclusivismo: l'A. ci offre una linea logica della narrazione del libretto che riesce chiarificatrice e convincente. C'è, di certo, nella *Vita Nova* qualcosa di artificioso, di immaturo, di acerbo: ma questa è la promessa che si dimostra più sicura nelle rime della « lode », il cui motivo è il rapido e fuggevole balenare d'una parvenza celeste: c'è, direi, quella potenza descrittiva (*Donna pietosa*) che prelude alla violenza descrittiva dell'*Inferno*, quell'aura sognante che avvolge le visioni del *Purgatorio* e quella dottrina, purtroppo!, che dilaga, dominandolo, in tutto il *Paradiso*.

Il secondo saggio, sempre su Dante, corrisponde al suo titolo che suona *Introduzione alla Commedia*. Nella *Commedia* ci s'entra in molti modi: a parte quello scolastico, inteso in senso più ampio, c'è chi vi cerca il magistero del verso, e, ascoltandolo come una moneta, ne sente il timbro, la lega, il peso (la vibrazione poetica, l'intensità espressiva, l'apporto funzionale) e se ne serve, se poeta, nelle sue composizioni; c'è chi, scoprendo in Dante un maestro di vita, se lo prende come guida nel cammino della vita, e va guardingo tra la gente del male, sale coi progredienti per la via del bene e s'inebria, talora, coi perfetti, nell'ebbrezza delle mistiche visioni: ché Dante, come Tommaso, è salito sul mondo razionale, per la notte oscura dei mistici, ai baleni ineffabili di Dio; v'è, quindi, chi cerca in Dante, tomba e « domo » del Medioevo, la vita e le forme d'un'epoca umana, e, infine, chi si immerge in un'opera di altissima poesia e ne studia la struttura, ne analizza le parti, ne scruta i motivi, ne ascolta il palpito per coglierne il segreto creativo. L'*Introduzione* del Sapegno, che muove dall'epistola a Cangrande, presenta, anzitutto, l'opera nella sua totalità e, direi, nella sua funzione storica, per porla, agli occhi dello studioso, sotto la luce che le è propria. La formula dell'epistola aderisce alla sostanza

del poema e ne caratterizza l'intento primo e la forma. Per rimuovere gli uomini dallo stato miserevole e condurli a uno stato di felicità, proponendo alla città dell'uomo il modello trascendente della città di Dio, Dante non ha scritto un trattato e neppure una *summa*, ma una favola simbolica, suggerita dalla fede, che consentisse di fondere, in un'ampia tela, gli elementi concettuali e quelli fantastici: donde la doppia natura del poema, che è insieme personale e universale, lirico ed etico. I critici ricercano, con sottili scandagli, il tempo dell'ideazione, della stesura, della rifinitura. Il Sapegno preferisce vedere il poema dantesco com'un'opera in *fieri*, anziché come un blocco unitario precostituito di concetti e di forme, perché la radice concresce con la esperienza di Dante e col maturarsi della sua personalità intellettuale e morale. Quanto al modo della genesi l'A. osserva che l'opera è nata in un momento di fermentazione e di miracoloso quanto instabile equilibrio, sulla soglia di una crisi che stava per travolgere l'assetto dell'Europa cristiana, distruggendone gli schemi dell'organizzazione politica. La filosofia cominciava timidamente ad affermare la propria autonomia; la concezione agostiniana della storia non aderiva più alla varietà ed alla molteplicità del reale; le dottrine politiche, pur non rinunziando allo schema delle due autorità universali, si facevano più duttili e più ricche di concretezza; nell'assetto sociale le rigide strutture economiche e giuridiche feudali cominciavano ad incrinarsi con l'ascesa degli elementi cittadini e borghesi e, infine, nella letteratura, un lievito di nuova sensibilità s'insinuava negli schemi intellettualistici imposti dall'esigenza dottrinale e dal fine morale. Bisogna, per intendere l'atteggiamento mentale di Dante, coincidente con l'esigenza fondamentale di una determinata situazione storica, penetrare nel fondo della sua personalità e vedere come l'esilio abbia contribuito alla sua maturazione interiore. Le opere minori s'inquadrano in questa ricerca: si apre così, allo studioso, la via per risolvere il problema dell'unità poetica e dei rapporti di distinzione o di opposizione fra la struttura e la poesia, lo schema dottrinale e l'episodico rigoglio delle pause fantastiche dell'odierna critica dantesca: struttura e contenuto poetico, dice l'A., nascono in realtà ad un punto e si condizionano a vicenda e servono, se mai, a chiarire la storia della critica, dai primi giudizi che ponevano l'accento sui valori morali, sino a quelli odierni che sceverano la poesia dalla non-poesia.

A Dante tien dietro il Petrarca che il Sapegno presenta in due saggi, l'uno di *Prefazione*, l'altro sulle *Lettere*. Il centro del secondo, che è del 1936, lo si trova nella conclusione dove il critico rileva che « la letteratura, intesa come perfezione e precisione di forma, come ricchezza di varia e rara dottrina.... è veramente il motivo più frequente e costante, come dell'epistolario, così di tutta la personalità petrarchesca ». Lo conferma l'analisi, minuta e penetrante, d'alcune *Familiari* contenute nell'edizione nazionale, col testo riconosciuto dal Petrarca, nella sua redazione definitiva, e le varianti tutte che ci consentono di seguire il processo di elaborazione e di maturazione dell'opera. Sapegno analizza varie lettere dell'edizione critica curata, con amore, da Vittorio Rossi (vol. I e II - libri I-XI), e indirizza l'attenzione degli studiosi alla scoperta definitiva della psicologia del poeta e dello stilista. Due motivi si rivelano costanti e sistematici nella correzione continua che il Petrarca faceva delle sue lettere, a cui dava grande importanza: il progresso stilistico e la volontà di adattare le singole epistole a nuova funzione nell'organismo del libro, eliminando quanto vi sia di troppo occasionale e determinato. Il Petrarca non permette mai, neppure nei momenti in cui il tono è più intimo, che il discorso proceda abbandonato e libero dai freni dell'arte e della dottrina. Le *Lettere* non possono quindi essere prese come documento biografico-psicologico, perché è superata in esse l'immediatezza; neppure è possibile ricavarne gli elementi reali dell'indole petrarchesca, ma piuttosto l'incarnazione del tipo intellettuale che il Petrarca tendeva a realizzare in se stesso attraverso i suoi studi, le opere, la vita di ogni giorno: l'immagine del saggio, insomma, che persegue, attraverso gli studi, il proprio perfezionamento.

Il vasto saggio costituisce veramente una propedeutica allo studio dell'epistolario e delle opere latine di confessione, la *Prefazione al Petrarca*, invece, che è del '51, fa il

punto sul *Canzoniere*, definendone la natura composita di raccolta di liriche, compiute in se stesse, che tuttavia sono state raccolte per comporre un libro: una storia ideale che è un diario e comporta un fine morale e didattico; di struttura ambigua, che riflette un contrasto, in quanto la sopravvivente mentalità medievale e scolastica impone all'arte una funzione educativa, mentre l'ispirazione è modernamente soggettiva e lirica. Il lirismo del Petrarca si compone, per molti riguardi, nella tradizione della lirica amorosa provenzale e italiana del XII e XIII secolo, mentre l'intento unitario e architettonico rispecchia un'esigenza attuale, una nuova visione della realtà, ispirata a un nuovo ideale, che oggi chiamiamo umanistico: ideale contraddittorio che comporta un impoverimento, ma riflette il dissolversi della civiltà comunale e le nuove condizioni di vita imposte dalle signorie.

Se ora ritorniamo alle *Lettere*, che ci hanno dimostrato, colle varie redazioni, la depurazione letteraria e stilistica della vita immediata, operata coll'apporto della cultura, noi siamo guidati alla lettura del *Canzoniere*, dove la storia di un cuore, ridondante di cultura e avvezzo all'introspezione, chiarifica sé a se stesso e, depurandola, universalizza la sua meditazione, l'oggettiva in stati d'animo, in visioni introspettive, in musica di affetti. Su queste conclusioni dovrebbe fondarsi la ricerca, comparativa, della particolare vibrazione e della particolare funzionalità artistica del verso petrarchesco.

La *Prefazione al Boccaccio*, che completa la serie delle introduzioni ai maggiori trecentisti, guarda negli occhi il vero Boccaccio. Eliminate le favole autobiografiche, la biografia del Boccaccio si svolge pianamente. Aperto a tutte le forme del mondo romanzo e avido sopra ogni cosa delle voci più appassionate e fantasiose, più spregiudicate e più pittoresche, o drammatiche o sentimentali; accomunando, nella sua inestinguibile sete di conoscenza, gli autori latini e i romanzi francesi e i favolelli e i cantari popolari, il Boccaccio si è costruito, sin dagl'inizi, un suo regno, mondano e popolare, creando per esso una sua forma, popolare sì, ma sollevata a un grado inconsueto di dignità letteraria. La breve analisi delle opere minori dimostra che i suoi modi espressivi sono indirizzati decisamente al racconto, all'analisi minuta e cordiale degli ambienti, delle figure. Il suo sforzo costante è stato di raggiungere e contemperare l'equilibrio degli affetti con quello delle forme, la serenità dello spirito e il ritmo pacato dell'esposizione: donde una duplice tensione che caratterizza lo svolgimento della sua arte fino al *Decameron*. Dalle opere minori, che contengono *in nuce* le premesse del capolavoro, fino al *Decameron*, la parabola artistica del gaio novellatore sale di continuo: raggiunto il sommo dell'arco e compiuto il capolavoro, comincia la discesa per l'arco declivo: dapprima col *Corbaccio*, che risente ancora dell'esperienze che avevano dominato l'attività precedente dello scrittore, e quindi con le opere di erudizione, nelle quali riaffiora, di quando in quando, l'arguto favolista, lo studioso della vita, il pittore della umana commedia.

Scendendo ai minori Sapegno ci offre un saggio di largo respiro su *Antonio Pucci*, approfittando del materiale offerto da uno scrittore americano, di molto più copioso dei nostri precedenti. Il saggio su *Nicola Soldanieri* ci mette a contatto con una lirica più raffinata, che risponde alla richiesta di un pubblico di ricchi borghesi, con richiami a un gusto stilnovistico ormai un po' frusto e ridotto a un repertorio di schemi, di invenzioni, di formule esteriori, che non tolgono al poeta la libertà d'espressione, ma persistono nel suo verso come indici del tempo.

Nell'*Introduzione ai poeti minori del Trecento*, il critico, che ha dato tanto ascolto alle voci di quel secolo, ne riassume lo studio, elevandosi sul secolo stesso e guardandolo in rapporto con i secoli precedenti e seguenti. Quel fenomeno bifronte, estremamente complesso, che si suol designare, rispetto allo svolgimento della cultura, col nome di Umanesimo, ha qui, nel Trecento, il suo avvio. Se per Umanesimo intendiamo col Sapegno «la coscienza, fatta esplicita e chiara della civiltà borghese dei Comuni», storicamente condizionati da una rivoluzione politico-economica, è ovvio che esso si presenti come una concezione laica della vita, legata a interessi concreti e inizialmente ottimista

che apporta, tra l'altro, « la scoperta dell'uomo », creatore dei suoi beni e della sua fortuna; l'esaltazione dell'intelligenza e dell'astuzia mondana, della potenza e della ricchezza terrena, e anche delle umane passioni, della dignità del sentimento e del loro complesso caratterizzarsi. La sua parabola la possiamo seguire nelle opere dei tre nostri grandi trecentisti i quali segnano le fasi più importanti del suo sviluppo, della trasformazione, cioè, delle strutture politiche, dei costumi, delle idee, perché « in essi l'esperienza culturale attinge a quel supremo rigore che caratterizza le punte più consapevoli e riflesse » della loro età. I minori, che vivono in superficie, presentano un quadro più vario, ma ibrido, dispersivo, caotico.

L'Umanesimo riceve dal Sapegno, sia pure per accenni, la cornice che oggi chiediamo, propensi come siamo a cercare nella vita, intesa nel senso più ampio, sia esterna che interna all'uomo, l'ambiente naturale e le cause efficienti d'ogni grande corrente di pensiero. Ponendo sullo sfondo la rivoluzione politico-economica, che ebbe la sua espressione nel Comune italiano, Sapegno può interpretare l'Umanesimo come invenzione di « una nuova tavola di valori culturali ed umani, che politicamente si contrappone al medioevo ascetico e feudale », e vederlo, infine, come il fiore della civiltà borghese dei Comuni. Su questo sfondo si stagliano, a netti contorni, le figure di Dante, del Boccaccio e del Petrarca che segnano le fasi del periodo storico. Sorvolo, perciò, sull'analisi dei minori, nei quali prevale l'interesse documentario, e vengo al saggio sul *Sentimento umanistico e la poesia del Poliziano* che imposta e chiarisce l'apporto umanistico. Il saggio su Poliziano come l'altro su *Leonardo scrittore* che lo segue e il saggio su *Galileo scrittore*, sono saggi d'impegno, che fanno il punto e formano, perciò, una specie di trittico. Il centro del sentimento e della poesia polizianesca è posto ormai nell'Umanesimo che appare allo storico come elemento che incide, « sulla formazione di un gusto letterario e con le sue esigenze di forma e le sue predilezioni sentimentali », influendo sulla formazione e la rinascita della letteratura volgare. Il gusto umanistico, che si rifà agli esemplari e agli ideali della civiltà greco-romana, opera specialmente nel campo della poesia e attinge il suo culmine e la sua perfezione in un poeta, nel Poliziano. Giovò al poeta l'essere vissuto a Firenze, col correttivo dei grandi trecentisti e la varia esperienza dei minori, nonché il pieno possesso della lingua che gli offriva un lessico maturo. La sostanza, però, e la forza della sua lingua e del suo stile, nelle opere maggiori, gli venivano dalla lunga e assidua frequentazione dei poeti antichi, e, perciò, è diversa da quella del *Canzoniere* e del *Decameron*. Gli elementi della lirica cortese, della poesia popolare, di Dante e del Petrarca, si accordano con la nuova atmosfera poetica che « è descrittiva e mitica, e non più psicologica e riflessiva ». Un mondo poetico nuovo comporta una lingua nuova, che nel Poliziano deriva da un'appassionata educazione letteraria, umanistica, di larga cultura. Questo mondo poetico è un mondo d'eterna bellezza, voluttuosamente vagheggiato, al di fuori della squallida realtà borghese: un mondo di quieti ozii e di poetiche meditazioni sullo sfondo d'un paesaggio idillico popolato di ninfe e governato dalle muse.

Il saggio su *Leonardo scrittore* persegue l'umanesimo dell'« omo sanza lettere », che abolisce la scolastica medievale, colpisce il mero culto della forma, l'erudizione fine a se stessa, la retorica umanistica, e si rifà alle origini del vero umanesimo e al suo nucleo originario. Le analisi dimostrano come Leonardo, affidando all'artista il compito di *rappresentare al senso* la realtà obiettiva, con i particolari osservati, promuova una specie di naturalismo poetico che è poi la tonalità più autentica dello stile di Leonardo.

Il saggio su *Galileo scrittore*, che muove dalle scritture meno note, segue passo passo la formazione dello stile galileano, dalle opere giovanili, che fan capo al *Saggiatore*, così ricco di mordente, alle opere della piena maturità e della vecchiaia. L'impulso nativo, scattante e violento, acquista, via via, vigore e sapore; il rapido lampo si fa luce piena: rimane la forza, che più non esplode, ma lievita tutto lo stile. Nelle prime scritture l'impulso polemico, che domina tanta parte della sua attività di scrittore, è più palese: il critico documenta la forma franca e spedita, frizzante ed esplosiva di queste scritture.

Nella fase matura, invece, le rapide illuminazioni, gli scatti polemici, gli abbozzi dei ragionamenti « si distendono e si svolgono in una sintassi di respiro senza paragone più ampio, con una stupenda complessità di riferimenti e di articolazioni ». Con questa forma, che è l'espressione piena della sua personalità, Galileo prende il suo posto nel quadro della battaglia antiaristotelica, agitata tra la fine del secolo XVI e gl'inizi del XVII, affiancandosi alle figure, solo in apparenza più rivoluzionarie, di un Bruno e di un Campanella. Galileo appartiene alla nostra letteratura soprattutto per il *Saggiatore*, dove meglio si armonizzano tra loro la vivacità canzonatoria del polemista, la finezza del dialettico, il religioso entusiasmo dello scopritore, e i fatali *Dialoghi sopra i due massimi sistemi*, che già il Campanella definì « commedia filosofica ».

Giunti a questo risultato, si comprende come allo studio su Leonardo, Sapegno abbia fatto seguire quello su Galileo e a quello sul Poliziano l'altro su Leonardo: sono tre tappe successive, di scoperte preziose, che concorsero alla formazione della nostra e di tutta la moderna civiltà: Poliziano scopre un mondo poetico, dove l'anima possa evadere dallo squallido mondo borghese e borghesemente umanistico; all'incerto umanesimo Leonardo apre il regno della scienza, instaurandovi un poetico naturalismo; Galileo, signore di quel regno, che dona agli uomini, lo difende dai nemici, aggressivo nell'attacco, moderato nel possesso e ben conscio del mondo che apre. Non per nulla Galileo amava l'Ariosto che segna, in arte, il raggiunto equilibrio, con la luce diffusa, la chiarezza espressiva, l'ironia, l'armonia.

Alla triade Poliziano-Leonardo-Galilei, succede la minore triade Pascoli-Deledda-Jovine, trascelta con meditato disegno. La prospettiva consente il giudizio. Il Pascoli, circondato, fino a ieri, « dagli ingenui fervori ammirativi dei primi pascoliani e le reazioni polemiche altrettanto ingenue ed acritiche dei loro avversari », viene riportato dal Sapegno sul piano storico, per riconoscerne la novità, ma nel suo tempo e nel quadro specifico della cultura italiana, tra gli ultimi anni dell'Ottocento e i primi del Novecento. L'analisi vi ritrova uno schema organico di atteggiamenti dichiaratamente antiletterari: la rinuncia al movimento oratorio del periodo e all'ampia scansione ritmica, il venir meno di ogni architettura preordinata, di ogni struttura ambiziosa, l'attenzione rivolta ad isolare il frammento, l'impressione lirica, per restituirla intatta nella pienezza del suo significato emotivo: questo significava riportare la poesia dallo sfarzo esteriore all'intimità del sentimento. Il pericolo di così fatto intimismo si venne via via chiarendo, anche per il materiale documentario che venne a porre un contrasto stridente tra i sentimenti poetici e le preoccupazioni della vita quotidiana. Il Sapegno osserva che « a prima vista il senso della novità pascoliana si manifesta sopra tutto nell'ambito di un'innovazione linguistica e formale », e ne abbozza le fasi, riportando i vari componimenti alla poetica della memoria, alla poetica dell'oggetto che potenzia ogni immagine di un sovrasenso, e così via. In sostanza, riconosciuti i limiti della poetica e la povertà della poesia pascoliana, il critico ritrova la radice dei tentativi del Pascoli e delle sue novità in un terreno più limitato del decadentismo europeo. Emergono, su questo sfondo, le note di contur bante autobiografismo, di trasfigurazione simbolica della materia autobiografica, di ricostruzioni accurate di psicologie crepuscolari, di fantasie sugli umili che costituiscono, insomma, la novità introdotta dal Pascoli, insieme con il lato puramente formale, nel campo delle nostre lettere.

Nel *Ricordo di Grazia Deledda*, l'A. circoscrive il nucleo affettivo della scrittrice, riportandolo al paesaggio, in cui s'immedesimano, con la loro naturalità, le creature della terra e vi si confondono le figure umane: la preminenza dell'elemento paesistico dà modo al critico di stabilire la radice lirica e romantica dell'ispirazione della Deledda, nella quale non c'è una oggettività intenzionale, non ci sono velleità documentarie: dissolvendo l'elemento veristico la critica ha visto prendere risalto « l'altro aspetto evidentissimo della Deledda: il tema morale, la rappresentazione della colpa e della passione, con la conseguente dialettica del rimorso, del castigo e della redenzione ». L'anima sarda si

avverte nel suo concetto della Provvidenza, tutto terrestre e del suo Dio concepito con animo biblico, fiero e vendicativo, nel senso di un duro e primitivo fatalismo. Come il Pascoli, così la Deledda è ridotta alla giusta misura, ridimensionata direi, per prendere il posto, che le spetta, nella storia delle lettere. Rimane Jovine, narratore discusso, che ha pure, con i suoi racconti, segnato un'esperienza. L'opera di Jovine ha serbato fino all'ultimo la caratteristica di una esperienza in atto, sempre densa di stimoli, di sviluppi polemici, aperta al futuro e tale che la morte non l'ha conclusa, in quanto ne rimane l'esempio, anzi lo sforzo, che altri potrà riprendere e condurre più innanzi, proseguendo sulla via che egli ha intrapreso. Attraverso gli scogli insidiosi del decadentismo introspettivo e del naturalismo bozzettistico, Jovine seppe condurre in porto la navicella della sua aspirazione realistica alla scuola del Manzoni, del Nievo e del Verga.

GIACINTO MARGIOTTA

CARLO SALINARI, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 288; ID., *La questione del realismo*, Firenze, Parenti, 1960, pp. 188.

Credo non sia difficile capire perché la cultura italiana, compreso quel settore di essa che è più profondamente improntato dall'esperienza storicistica, osservi un atteggiamento di diffidenza nei confronti della critica marxista, la quale pure si caratterizza per una fondamentale proposta di storicizzazione assoluta del fatto artistico. In specie intendiamo alludere all'opposizione che proviene dallo storicismo idealistico più aperto, i cui rappresentanti non di rado adottano il marxismo come metodo di azione politica, e alcuni altresì lo accettano come valido strumento di ricerca in altri campi di studio; mentre meno vogliamo riferirci a quell'altra specie di opposizione, nella quale rientrano pure studiosi anch'essi di formazione storicistica, ma troppo impediti da una preclusiva dommatica nei riguardi del marxismo, non appena in fatto di storiografia letteraria sì anche in ogni altro dominio teoretico e pratico. È, dicevo, una diffidenza semplice da comprendere, se si ammette con franchezza che le prove fornite dalla critica marxista, da noi e in altri paesi, non sono parse sempre tali da sconfiggere ogni perplessità, non tanto, forse, verso i principî, ma certamente verso l'impiego che di essi si è fatto. Un cinquantennio di dibattiti intorno al problema estetico e agli altri problemi connessi, è quanto basta a spiegare perché la sensibilità contemporanea trovi ormai viete certe forme di rozzo contenutismo oltre le quali talvolta i critici marxisti non sono saputi andare.

Ora, che il marxismo in questo campo non sia ancora pervenuto a quella persuasività di risultati conseguita in altri settori d'indagine, è un fatto difficilmente contestabile. Bisogna però considerare che l'elaborazione delle teorie marxistiche sull'arte doveva necessariamente richiedere un lungo travaglio poiché scarsamente esaurienti sono i soccorsi che al riguardo provengono da Marx direttamente. Marx, come è noto, pose la questione in termini di estrema chiarezza, ma le diede una soluzione, se non sommaria, certo non tale da escludere ogni margine di dubbio, da placare alcuni interrogativi fondamentali. E ciò fu dovuto all'urgere di problemi la cui soluzione era più immediatamente improrogabile a veduta del filosofo; per cui, come del resto ammette lo stesso Engels, era stato giocoforza lasciare in sospeso la trattazione di più di un aspetto inerente alla sovrastruttura.

L'arte secondo la concezione marxista è, si sa, una forma del rispecchiamento, nella coscienza, della contemporanea realtà economico sociale. L'accusa che per solito si muove a questa concezione è che, per conseguenza, risulterebbe negata l'originalità dell'arte: perché, si osserva, non si potrà riconoscere l'altezza poetica di un Dante, visto che egli si ispira a un'ideologia superata dalla coeva civiltà comunale. E, per fare un altro esempio, all'arte di un Verga non si riconoscerà un intimo afflato rivoluzionario dal momento

che lo scrittore si lascia guidare da convinzioni nazionalistiche, le quali non costituiscono certo una sintesi ideologica foriera di futuro. In realtà, però, contestazioni di questo tipo si attagliano al sociologismo volgare e non al marxismo inteso e praticato secondo la sua più vera essenza. In ogni caso, a capire l'effettiva politica di un Dante Alighieri o la forza di denuncia contenuta nell'opera di Verga, e così di fronte a ogni altro poeta, soccorre molto, nell'ambito dello storicismo idealistico, il concetto della « politicità trascendentale » elaborato dal Russo. Il quale concetto, d'altro canto, non dovrebbe risultare difficile da integrare alla metodologia marxista, quando si voglia risolverlo in un fondamento, oltre che psicologico e di storia della cultura e delle forme, altresì in uno di storia più strettamente economico-politica. Diremmo anzi che per questa via ci si garantisca maggiormente contro la eventualità non difficile — considerata la matrice idealistica — di adottare il principio della politicità trascendentale in un'accezione kantiana e romantica di ispirazione inconsapevole. Non dobbiamo poi trascurare che uno dei connotati essenziali dell'arte secondo il pensiero estetico marxista è la « partiticità ». Talché Marx ed Engels seppero ravvisare in Balzac, le cui idee erano monarchiche e conservatrici, lo scrittore che, nonostante ciò, aveva colto più nell'intimo i caratteri della Francia della Restaurazione. Dunque, non che dovervi necessariamente ripugnare, la nostra tradizione storicistica potrà bene assimilarsi le vedute marxiste sull'arte, con un'operazione, per altro, non esclusivamente prammatica; sempre che, ripeto, dello storicismo post-crociano si abbiano presenti gli sviluppi più coerenti e profondi.

Contro l'inclinazione a considerare un'opera d'arte, puramente e semplicemente, come un « prodotto », Marx ed Engels polemizzarono con molta energia. L'aver compreso in che consistesse la grandezza di un Balzac costituisce la conferma in concreto di come essi sapessero tenersi discosti dalle interpretazioni del sociologismo volgare. Il compito del critico marxista sta appunto nell'individuare il nesso dialettico tra un'opera d'arte e la struttura economico-politica che in essa si riflette. Nella tradizione del marxismo italiano troviamo una preziosa indicazione nel suggerimento gramsciano di ricercare tale nesso nella formazione dei gruppi intellettuali. È questa la linea su cui si pone uno dei nostri studiosi d'estrazione marxista, che ha considerato con ponderatezza e serietà la questione, pervenendo a risultati spesso assai probativi, e comunque mai cadendo nei gravi errori di cui ora abbiamo discorso. Lo studioso in parola è Carlo Salinari, del quale sono usciti in questi ultimi mesi un volume: *Miti e coscienza del decandentismo europeo*, dove si è proposto di inquadrare storciamente le esperienze poetiche dei maggiori esponenti dell'età giolittiana: D'Annunzio, Pascoli, Fogazzaro e Pirandello; e un volumetto: *La questione del realismo*, questo inerente alla letteratura narrativa e poetica dei nostri giorni.

Il progetto originario del primo di questi due lavori era di voler scrivere una vera e propria storia letteraria del periodo dominato dalla figura di Giolitti, periodo che il Salinari, in opposizione così alle conclusioni della storiografia fascista, come di quella crociana, e infine dell'altra d'ispirazione democratico-moralistica, vede « ricco di fermenti e di contraddizioni », scorgendovi « il nodo di problemi — economici, politici, sociali e culturali — che ancora oggi ci sta davanti e che siamo chiamati a risolvere ». Considerandolo poi sotto lo specifico aspetto letterario, egli non condivide il giudizio solito su quel periodo e quindi su tutta la letteratura del nostro Novecento, secondo cui in essa si sarebbe venuto compiendo un processo di sprovincializzazione. Questo è vero solo parzialmente per Salinari, perché il carattere fondamentale della reazione spiritualistica alla cultura del positivismo, pur con la parte di giustezza che essa reazione conteneva contro le formulazioni di un positivismo di specie deteriore, è quello di un momento di arresto e di involuzione, che nell'ambito culturale consegue alla sempre più sensibile involuzione della vita pubblica italiana.

Ma il voler tracciare una storia letteraria di quegli anni comportava un complesso di difficoltà difficilmente sormontabili. Un primo risultato negativo avrebbe potuto consi-

stere nella descrizione separata dei fatti economici e politici da un lato, e dall'altro di quelli culturali e letterari, e così ne sarebbe venuto un grave danno all'unità della visione storiografica. Ma la difficoltà maggiore era rappresentata da un'altra questione di metodo, perché si trattava di mettere nella dovuta evidenza il rapporto delle singole personalità poetiche con il carattere della struttura economico-politica che ne costituisce il fondamentale presupposto. Nel cogliere quella relazione sarebbe stato facile perdere di vista gli elementi che, pur non essendo immediatamente riconducibili ad essa, sono tuttavia imprescindibili alla caratterizzazione di quelle individualità artistiche. « Così, considerando tutto l'arco della letteratura decadente (nel tempo e nello spazio), Lukàcs può giustamente indicare come suo elemento caratterizzante la rappresentazione dell'uomo avulso da ogni collegamento esterno, sia con la società sia con la storia. E questo corrisponde approssimativamente alla curva mediana delle ideologie che riproducono sul piano delle idee la atomizzazione e l'alienazione dell'uomo moderno, e corre parallelamente allo sviluppo economico del nostro secolo, lo sviluppo del capitalismo monopolistico. Ma l'uomo di Pavese — che pure per tanti aspetti può essere riportato alla definizione lukacsiana — è caratterizzato anche (e non meno) da altri aspetti (di sesso, di gusto, di suggestioni culturali, di esperienze pratiche, di scelte stilistiche ecc.) che non interessano quella definizione generale, ma sono inalienabili da Pavese e da quel tanto di conoscenza della realtà — cioè di arte e quindi di acquisizione non più individuale ma universale — che ci ha dato ». Le quali considerazioni, per altro, sono indiziarie di come il nostro critico proceda con ponderatezza, nonché degli ostacoli obbiettivi che suole incontrare un'analisi di tipo marxista. C'era poi, a sconsigliarlo dal proposito dapprima accarezzato, la constatazione che la reazione spiritualistica del nostro secolo affonda le radici nell'ultimo scorcio del secolo precedente, dovendosi collocare in quel torno di tempo la nascita dei principali miti dai quali in seguito tale reazione trarrà alimento, e a quegli anni altresì dovendosi risalire per la formazione delle personalità di maggior rilievo — Croce, D'Annunzio, Pascoli, Pirandello e lo stesso Fogazzaro — dell'epoca giolittiana. Sta il fatto, però, che l'indagine monografica alla quale il Salinari si è poi attenuto, s'incentra pur sempre in una ricognizione del relativo periodo storico considerato nel complesso delle componenti d'ordine economico, politico, culturale e spirituale che in esso si articolano. I miti del superuomo, del fanciullino, del santo e infine la coscienza della crisi che assume un accento tragico nell'opera pirandelliana, sono visti in rapporto con il senso di insoddisfazione, di delusione e d'amarezza che si era impadronito delle generazioni post-risorgimentali nei confronti della classe dirigente che, pure essendo stata essa l'artefice del Risorgimento, aveva in seguito ripiegato su una politica cautelosa, fatta di piccoli accorgimenti, meschina. Così nasce lo spirito nazionalistico, che troverà poi il suo clamoroso corifeo in D'Annunzio, e, di conseguenza, nasce l'imperialismo. A favorire nell'opinione pubblica l'affermarsi dell'uno e dell'altro era stata l'opera di governo del Crispi. Ma il nostro imperialismo sorge su un fondamento passionale, retorico, come ben vide il Gramsci, altra essendo, e fondata su basi ben diversamente reali, l'origine degli altri imperialismi europei. Il rapporto tra ideologia e struttura è complesso, e non è mai generalizzabile. Il nostro spirito colonialistico fu da principio un modo di opporsi e di protestare contro una classe dirigente, la quale, con un'Italia precapitalista e ancora semifeudale, faceva una politica coerente con il suo indirizzo conservatore. Con Giolitti invece l'anelito di conquiste coloniali trovò una base reale, essendo ormai notevolmente mutato il nostro assetto sociale, con l'affermarsi di un primo nucleo industriale e di una risoluta classe imprenditoriale. Perciò ora la conservazione era passata ad assecondare lo spirito espansionistico, anche perché questo rappresentava un diversivo atto a distogliere le rivendicazioni delle classi oppresse. Dei miti che s'incardinano in questi presupposti economici e politici, il superuomo e il santo sono i meno rappresentativi dell'effettivo stato delle cose. Il superuomo non è che la proiezione esasperata dei falsi ideali ai quali

andava il favore della borghesia nazionalista e imperialista. Ond'è che il D'Annunzio poeticamente più valido bisogna cercarlo là dove si avverte in lui un senso di stanchezza, in quelle pagine dove sente il bisogno di far tacere momentaneamente il clangore della buccina guerraiuola. Il che è specialmente verificabile in prose come *Il compagno dagli occhi senza cigli* e *Il Notturno*.

Non meno superficiale appare il mito del santo, mercè del quale il Fogazzaro si richiama all'ideale cattolico-liberale che oramai aveva fatto il suo tempo. Un ideale che non può non parere anacronistico solo se si considera quanto più avanzata fosse la politica vaticana di Leone XIII, e più avvertita delle mutate circostanze storiche. Il complesso delle ideologie fogazzariane risulta attardato al secolo precedente. Ottocentesca è la concezione politica dello scrittore vicentino, nonché quella del rapporto tra politica e religione, e infine la concezione dell'amore. Solo con *Piccolo mondo antico* egli perviene a un risultato d'arte persuasivo. « Sostituite, infatti, alla realtà la memoria, al mondo che vi circonda il mondo dei vostri avi, al mondo moderno il mondo antico, e quella poetica ritorna perfettamente in chiave, anzi vi dà la possibilità di una compiuta rappresentazione artistica ». Così il Salinari, ma a questo punto vorremmo però osservargli che le cose propriamente non stanno come egli afferma, perché se il sentimento che ispira *Piccolo mondo antico* è la nostalgia, questa implica che l'autore è « trascendentalmente » persuaso che il mondo da lui rimpianto non può più tornare. Quel romanzo è riuscito, dunque, perché per una volta almeno Fogazzaro è raggiunto dalla consapevolezza del vero carattere della realtà che lo circonda, per cui quel mondo passato gli appare tanto più da rimpiangere quanto più lo sente irrevocabile. Il limite del romanzo sta poi nel fatto che tale consapevolezza non è profonda, per ciò l'afflato nostalgico che lo percorre non si solleva veramente al dramma. L'accento ironico vi è, in fondo, anodino, è l'ironia riguardosa di un conservatore, che non investe, come ricorda anche Salinari, le figure centrali. La differenza è assai rimarchevole se, per esempio, mettiamo a confronto questa ironia con quella del Nievo, tanto più mesta e solenne, e tanto più impietosa e dissacratrice, perché, appunto, nel Nievo è assai più piena coscienza del tramonto dei vecchi ideali iscritti sotto il simbolo del castello di Fratta. O, se vogliamo togliere un esempio dalla nostra letteratura d'oggi, assai più inclemente ci appare l'ironia di Jovine di *Signora Ava*, pur nella sua specie affettuosa e sorridente.

Il saggio pascoliano ci è sembrato il più organico e articolato, quello in cui, più che negli altri, il nostro critico compie una ricognizione esauriente delle componenti ideologiche, storiche, culturali, psicologiche dell'opera esaminata. Vorremmo però osservare che, nella ricostruzione dello sviluppo interno della storia poetica pascoliana, Salinari distingue con troppo rigore un Pascoli esclusivamente romantico nella prima fase di tale sviluppo, dal Pascoli del primo nucleo delle *Myricae*, dove prevarrebbe una poetica descrittivistica-oggettiva, quindi infine dal Pascoli della seconda edizione di *Myricae*, che è del 1892, dalla quale data si affermerebbe in lui la nuova tendenza a ricordare il passato attraverso il presente. Quest'ultima svolta sarebbe determinata dal riaffiorare alla mente del poeta dell'antica tragedia familiare e, con essa, della memoria degli anni giovanili. Si tratta, certo, di un tentativo di sistemazione critica interessante; ma si ha anche l'impressione che il nostro studioso, perché la sua tesi non desse adito a dubbi, abbia finito per sezionare e costringere la personalità del poeta in un succedersi di paratie stagne. Per esempio, a spiegare il romanticismo poetico del primo Pascoli concordemente con i dati della psicologia, egli esclude che nell'adesione di quello al movimento anarchico negli anni giovanili possa aver influito un sentimento di ribellione alle disgrazie familiari, dall'assassinio del padre rimasto impunito, alla morte, entro il volgere di pochi anni, della madre e di tre fratelli. Quella determinazione anarchica invece la ascrive a un trasporto romantico poi subito destinato a cadere e a non lasciar traccia alcuna nell'animo del Pascoli in prosieguo di tempo. C'è stato però di

recente un altro studioso, lo Zangheri, a dimostrare, su basi seriamente documentarie, lo scarso romanticismo con cui il Pascoli prese parte ai moti anarchici, dal momento che poté apparire un « autoritario », termine che, nel linguaggio del tempo, equivaleva alla qualifica di evoluzionista o marxista. Ma pur prescindendo da questo, come si può escludere che nel suo anarchismo non entrasse per niente affatto uno spirito di rivalsa contro la propria sorte ingiusta, il che pure è pacifico presso altri autorevoli critici? Gli è che l'assunto un po' troppo programmatico del Salinari è di localizzare il fattore psicologico-autobiografico nel passaggio dal secondo al terzo tempo della poetica pascoliana, così da poter utilizzare una tesi del Chimenz, che sembra stargli particolarmente a cuore. Secondo il Chmienz la tragedia familiare, nel ricordo del poeta, è una sorta di romanzo costruito *a posteriori;* perché per molto tempo quello non avrebbe dato segno di soffrirne gran che. Ma la constatazione che i lutti di famiglia solo più tardi furono di incentivo all'ispirazione del poeta può bastare a concludere che nel frattempo quei lutti non potessero operare nel suo animo con uno stimolo di natura diversa, indirizzarlo a un determinato sentire pratico? D'altronde Salinari mostra di rimanere perplesso circa i motivi che poi quel critico adduce dell'affacciarsi così tardivo nell'animo del poeta del ricordo degli anni giovanili.

Come che sia, a queste pagine dedicate al Pascoli va riconosciuto, come dicevamo, un indubbio merito di validità complessiva. E sono, a nostro giudizio, più notevoli di quelle sul D'Annunzio, le quali peccano di un certo schematismo. Non va però taciuto che tale differenza di risultato dipende anche, vorrei dire, da una condizione obbiettiva. La personalità del poeta di San Mauro è assai più complessa e complicata di quella del D'Annunzio. È vero, in definitiva, che alla prestigiosa costruzione ideologica dannunziana sottostà una spiritualità povera, e che quella vita di esteta si solleva su « un fondo di paesana robustezza » (Sapegno), cioè su un sentire naturale poi affatturato e gonfiato a significazioni che gli erano originariamente estranee. Per ciò la critica non ha dovuto durare gran fatica a smontare il rutilante castello dannunziano per denunciarne la sostanziale velleitarietà. Oggi, in verità, un problema critico sul D'Annunzio non sussiste. Le ultime conclusioni sono, da un canto, quelle del Sapegno, estremamente limitative, e, dall'altro canto, quelle del Flora e del Momigliano. La divergenza tra queste due posizioni sta nel modo come viene valutata la poesia del D'Annunzio alcionio e notturno: poesia senz'altro per il Momigliano e per il Flora; « supremo affinamento del consueto atteggiamento dannunziano » per il Sapegno. A questo punto, insomma, l'ultima parola spetta alla diversità di gusto, di cultura, di concezione del mondo dei rispettivi critici, cioè a dire, alla loro differente « umanità ». Quanto al Salinari, egli sviluppa coerentemente il giudizio del Sapegno.

Infine merita ancora un cenno il capitolo sul Pirandello, che piuttosto vuol essere una introduzione a una rilettura storicamente consapevole dell'opera di questo autore. Il discorso si accentra attorno al saggio *L'Umorismo* e quindi al romanzo *I vecchi e i giovani.* Nel primo viene individuato un particolare gusto, o, se si vuole, un'attitudine intellettuale: quella, cioè, di scomporre i sentimenti alla luce di un'impietosa analisi critica intesa a svelarne l'illusorietà di fondo, il loro essere un prodotto della continua mistificazione che noi operiamo nei nostri stessi confronti. Di qui nasce l'umorismo, il quale è dunque una specie di sentimento derivato, e consiste in un riso nel cui rovescio c'è però il pianto. Questo senso di desolazione senza scampo è il riflesso esistenziale di un pessimismo storico che nello scrittore siciliano si presenta con accenti non meno radicali. Lo attesta il romanzo *I vecchi e i giovani,* in base al quale è lecito distinguere la posizione pirandelliana, non appena dal facile ottimismo dei nazionalisti e di gruppi intellettuali affini, ma anche dalla posizione di quegli altri intellettuali che, pure stando con lui all'opposizione, tuttavia non difettano di speranza. Pur simpatizzando con gli oppressi, e ancorché lui pure agiti una polemica di tipo meridionalista, Pirandello si dilunga assai dai modi e dal tono in cui quella medesima

polemica venivano conducendo, per esempio, un Salvemini o un Nitti. Nella vicenda di Lando Laurentano egli adombra il fallimento completo del socialismo meridionale. Pirandello, sotto tutti gli aspetti, rimane un isolato in mezzo alla generazione che è la sua. Affinità c'è solo tra lui e Michelstaedter: in modo sorprendente coincide la loro esperienza spirituale, pur non essendoci state vicendevoli influenze. Ed entrambi sono degni di essere assimilati a quell'« avanguardia » europea che, all'interno del decadentismo, seppe denunciare l'alienazione dell'uomo moderno in seguito alla crisi della società ottocentesca.

* * *

Ne *La questione del realismo* Salinari raccoglie alcuni saggi, per lo più brevi, su autori contemporanei (Brancati, Jovine, Alvaro, Pratolini, Pavese, Vittorini, Montale, Pasolini), già pubblicati sul « Contemporaneo ». Il filo conduttore che li lega è, appunto, l'individuazione della posizione degli scrittori considerati di fronte al problema del realismo. In alcuni di essi, per esempio in Jovine, l'ispirazione realistica è chiaramente riconoscibile, mentre per altri è opportuno sfatare l'equivoco per cui impropriamente furono assimilati a tale poetica. Quest'ultimo è specialmente il caso di Pavese, considerato a torto il maggior patrocinatore delle esperienze neorealistiche del dopoguerra, perché egli fu scrittore, se altri mai, d'ispirazione decadente, ma meritevole di un posto di gran rilievo nella storia delle ultime vicende della nostra storia letteraria, perché della civiltà del decadentismo egli ha sofferto più di ogni altro il carattere tragicamente contraddittorio.

Nell'ampio saggio introduttivo, che è forse la parte più importante del libro, ed è ammirevole per la compiutezza dell'informazione e per la perspicuità espositiva, Salinari, distinguendo il realismo come « definizione dell'essenza stessa dell'arte » dal realismo come tendenza, fa dapprima il punto sull'elaborazione dell'estetica marxista, soffermandosi sui più recenti sviluppi di pensiero, rispettivamente, del Lukàcs e del nostro Galvano Della Volpe. Nei *Prolegomeni a un'estetica marxista*, il filosofo ungherese vede nella « particolarità » quella, tra le tre fondamentali categorie individuate da Aristotele, che assume preminenza come centro organizzatore della sintesi espressiva. Non si tratta di una categoria autonoma rispetto alle altre due, quelle, cioè, della « singolarità » e della « universalità », poiché in ciascuna di esse sono altresì presenti le altre. Ora, se questo vale a ribadire la non specificità categoriale del rispecchiamento estetico, il che è giustissimo, d'altra parte, obbietta Salinari, « nel processo dialettico reale di sintesi del singolare e dell'universale, il particolare può avere soltanto una funzione mediatrice, di termine di passaggio dall'uno all'altro e non può mai essere il centro organizzatore in cui l'uno e l'altro vengono superati. Il rispecchiamento della scienza ce lo conferma ». Quindi non si vede come quel termine intermedio possa venire a un certo momento a coincidere con l'appropriazione estetica del reale, il cui risultato deve essere sempre quello della conoscenza dell'universale.

Anche per il Della Volpe, coerentemente con una impostazione materialista del problema, l'arte e la scienza riflettono la stessa realtà, e l'una e l'altra si servono delle medesime categorie. Ora, come identificare, mettiamo, la ragion d'essere poetica di Achille, di Medea ecc., se le categorie gnoseologiche cui per solito si ricorre, come la particolarità, l'universalità ecc., sono di pertinenza non appena dell'arte, sì anche della scienza? se perfino la metafora, per altro verso, entra nel discorso scientifico? È necessario, sempre secondo il Della Volpe, considerare l'aspetto tecnico, perché è in base ad esso che l'arte si diversifica dal discorso logico-scientifico. In confronto al quale ultimo si constaterà che il discorso poetico ha una sua peculiare organicità semantica, che a quello è invece estranea. Senonché la premessa del Della Volpe era che l'organicità dell'arte non è da cercarla nel pensiero, poiché questa la si ritrova pure nella scienza, e quindi si è indotti a supporre che essa vada cercata nei segni stessi. Ma questi non sono poi intimamente connessi alla coscienza? E inoltre, un pensiero organico come quello scientifico potrebbe

esprimersi attraverso segni non organici? Il Salinari a questo punto avanza a sua volta una ipotesi. Alla base dell'arte, egli pensa, c'è la metafora, il cui carattere razionale è stato proprio il Della Volpe a rivendicare energicamente contro l'accezione romantica del concetto di metafora, la quale non consiste, dunque, in un prodotto della genialità creatrice, non è un inconsapevole incontro di immagini. La metafora può intervenire altresì nel discorso scientifico, è vero, ma la differenza sta in ciò, che solo nel discorso poetico essa assume carattere di necessità. L'arte quindi, attraverso il procedimento metaforico, assume alcuni tratti non necessariamente simili del reale mediante una sintesi non sottoposta al riscontro empirico. Ma perché la mente umana va a prendere, per accostarli, elementi reali dissimili? E perché da questa operazione non scaturisce l'effetto di alcunché di abnorme, di stonato, ma anzi l'impressione contraria, di qualcosa di profondamente armonico e che centra con immediatezza una determinata realtà? Dovrà trattarsi dunque di un processo di universalizzazione di specie particolare. Salinari si ferma qui, perché suo intento dichiarato era semplicemente di formulare un'ipotesi. L'argomento che per adesso lo interessava di più era un altro, cioè quello relativo ai punti fondamentali della concezione dell'arte come rispecchiamento. Essi sono: la consapevolezza, l'assoluta storicità, la tipicità e infine la partiticità dell'arte. « Partiticità significa che l'arte è sempre *di parte,* cioè di *tendenza.* Tuttavia, nel caso del movimento realistico contemporaneo, questa *partiticità* generale dell'arte si è precisata nel senso che essa porta ad accentuare gli elementi *nuovi* che esistono nella dialettica della realtà di oggi e quindi a collegarsi con la tendenza della società che si muove verso il socialismo ».

Il resto di questo capitolo introduttivo e poi tutto quello conclusivo si configurano come una rapida storia del movimento realista, che da noi ebbe inizio con il declinare della dittatura fascista, ed ebbe il suo sviluppo più pieno nell'immediato dopoguerra. Il bilancio complessivo dei risultati di quel movimento e inoltre parecchi giudizi particolari ci trovano sostanzialmente concordi. Così come è perfettamente vero che la causa dell'involuzione dell'arte italiana dopo quella stagione va ricercata nell'« incapacità di precisare un asse ideologico (l'antifascismo non era sufficiente dopo il crollo delle più evidenti sovrastrutture fasciste) e, quindi, nella limitata resistenza opposta alla restaurazione ideologica della sfiducia, dello scetticismo, dell'intimismo ». Però non possiamo rinunciare a chiederci se per avventura la responsabilità di quello che è accaduto non vada condivisa un poco anche da quella critica che avrebbe dovuto maggiormente incoraggiare gli artisti a premunirsi dallo scetticismo, dall'intimismo, e insomma dal decadentismo di ritorno: voglio dire appunto la critica d'estrazione marxista, per essersi attenuta a dei metodi controproducenti, e resa mancipio di una politica culturale non davvero lungimirante. Ricordo un narratore che esordiva in modo promettente, e che tuttavia si vide aspreggiato per aver commesso, gli si disse, una cattiva azione. Aveva osato niente più che raccontare un episodio di vita partigiana in un tono festevole che però non escludeva un profondo affetto. Esempi del genere tutti li abbiamo ancora a mente, e sembravano fatti apposta per offrire pane per i loro denti ai letterati filistei, presti a menare scandalo e a gettare discredito sulla critica e su tutta la cultura marxista. Adesso le cose vanno diversamente, il che tuttavia non vieta che di quando in quando ci tocchi assistere a qualche *revirement* nel vecchio senso zdanovista; perché, si sa, la pigrizia mentale è sempre la più difficile da sconfiggere.

PIERO DE TOMMASO

VITTORIO LANTERNARI, *Movimenti religiosi di libertà e di salvezza dei popoli oppressi,* Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 365.

Nella prefazione l'autore così dichiara il suo storicismo etnologico: « Il presente libro vuol essere una storia delle civiltà religiose coloniali e semicoloniali: storia vista secondo una visuale particolare data dal nesso evidente fra vita religiosa e vita sociale

o politica ». Il nesso storicistico fra le religioni e la politica è sempre presente. Esso si riconduce essenzialmente all'« Urto culturale tra aborigeni e bianchi ». Le responsabilità in questo *urto*, del cristianesimo missionario sono continuamente affermate nel libro o che si riporti il grido dei negri del Congo « Cristo è un Dio francese » (p. 25) o che si trovi un equilibrio tra il cristianesimo e la religione nativa con la reinterpretazione del cristianesimo in chiave aborigine (p. 63) o che si affermi che « Gli indigeni intendono vivere come i bianchi, ma senza di essi » (p. 205) cioè senza il peso del colonialismo religioso e politico ma con i vantaggi della religiosità cristiana.

La storia del Peiotismo mostra il nesso assai evidente tra la religiosità nativa e la « profonda crisi storica, culturale, sociale attraversata dalle comunità indiane, tra le quali si erano anche diffusi malanni fisici quali la tbc e l'alcoolismo » (p. 81). Così il Lanternari scopre un rapporto dialettico tra individuo e società, fra utilitarismo e religione, fra sacro e profano: « La religione diventa una forza di carattere sociale nazionale ». Il Peiotismo rappresenta la panacea religiosa, ad opera di una cultura vivente, « contro il rischio di disgregazione culturale e sociale cui gli indiani hanno dimostrato di non voler cedere » (p. 91).

Più esplicitamente, a proposito dei movimenti profetici melanesiani l'autore dice che « La religione costituisce il riflesso di una situazione storica ben determinata nei suoi fattori economici, politici, e sociali. Né può mutare la prima se non mutano le strutture fondamentali della società » (p. 221).

E a pagina 278 trova che esiste un rapporto fra « la nascita dei nativismi; profetismi, messianismi e la condizione di soggezione economico sociale culturale di una civiltà rispetto ad altre civiltà egemoniche e sopraffattrici ».

In conclusione, il Lanternari alla luce della « sacra lotta combattuta dalle civiltà aborigini per la preservazione degli antichi valori culturali, religiosi e politici che le potenze europee venivano e spesso vengono meccanicamente abolendo, senza sostituire alcun valore relativamente accettabile » (p. 253), ritrova l'esatto significato dei valori storicamente concepiti: « I valori .... non si prestano ad artificiali imposizioni e non possono essere meccanicisticamente sradicati dal fonte tradizionale che forma la storia della società .... senza che la società stessa non cada preda del disordine » (p. 54): ciò che è affermato più chiaramente a p. 304: « La tradizione religiosa può per processo spontaneo trasformarsi, correggersi, superarsi: non può mai rinnegare se stessa perché costrettovi dall'esterno poiché la storia non si annulla ». Il libro del Lanternari è utile assai per chiarire alcuni punti del processo storico che ha portato al sorgere del cristianesimo: alludiamo al sincretismo intorno al quale si trovano qua e là frequenti richiami del Lanternari. Cominciamo col mettere in rilievo che il Lanternari definisce opportunamente il significato di paganesimo (a p. 513, nota 77); che egli trova il sincretismo in quasi tutti i culti dei popoli oppressi che hanno a modo loro interpretato questo o quel punto del messaggio evangelico o anche, in certi casi, musulmano. Il sincretismo delle origini cristiane trova riscontro nel peiotismo (p. 92 e 101), ma il peiotismo, al disopra dell'eventuale sincretismo, viene opportunamente definito come la « via cristiana degli indiani » (p. 95): i movimenti religiosi nativisti sono una forma di salvezza sociale contro gli *urti* che minacciano l'esistenza stessa di un gruppo sociale (p. 100). Perciò a dispetto degli ecclesiastici di ogni specie, il peiotismo, come tutte le altre religioni nativistiche, ha un valore positivo preservando i valori culturali sociali religiosi che costituiscono « l'unica garanzia di una vita socialmente accettabile » (p. 106).

Altre volte il Lanternari parla piuttosto di aggiustamenti (ad es. a p. 124); ma a proposito appunto dello Shakerismo egli nota che lo Shakerismo così come il peiotismo « intende restaurare un'indipendenza culturale, religiosa, per certi aspetti anche sociale ma non propriamente politica ». Il gran numero di movimenti religiosi (p. 132) si riporta a due esigenze vive tra i pellirosse, l'anticolonialismo e il bisogno di praterie con i bisonti che formano la principale ricchezza loro. Ad ogni modo la complessa casistica dei movi-

menti religiosi indiani riceve dal Lanternari una prima sistemazione critica (pp. 157, 159: vi vengono enucleati due atteggiamenti dei culti profetici: uno nostalgico e un altro sincretistico).

Non mancano nel libro confronti con movimenti religiosi occidentali, come ad esempio il Lazzarettismo, cui potremmo aggiungere il recente episodio della predizione della fine del mondo che vide raccolti sul monte Bianco molti ossessionati dalla paura: la paura del resto, sia pure sotto forma di *paura del Bianco,* è il sentimento che predomina in molti movimenti religiosi nativistici; il che viene a rendere ancora più vera l'affermazione che « i culti moderni denunziano ancora una volta in forma inequivocabile la funzione profana della religione dei primitivi » (p. 228).

L'opera deculturatrice della Chiesa cattolica (p. 268) fa sorgere movimenti religiosi di opposizione così come nei tempi lontani del primo cristianesimo: il libro difatti assai spesso (ma specialmente nella conclusione) richiama le origini del cristianesimo e ne spiega il carattere popolare, salvifico, evasionistico (p. 299); così potremmo trovare nell'opera richiami continui a fenomeni del nostro mondo cristiano cattolico; ad esempio il brigantaggio come fenomeno religioso (p. 258: « l'idea fondamentale di queste organizzazioni è di restaurare, in una società rotta da conflitti e in piena crisi l'antico ordine e l'antica legge ») il lazzarettismo come fenomeno di crisi nella civiltà occidentale e la lottizzazione delle terre fra gli Indiani (di cui a p. 315 n. 112) richiamano analoghe tradizioni nell'Italia meridionale. D'altra parte però se l'opera superficiale dei missionari (p. 303) e la dialettica propria dei fenomeni religiosi lasciano sussistere nei popoli oppressi, più che tracce di paganesimo, in modo che si può parlare, come già fece il Giannone, di una paganizzazione del cristianesimo, resta il fatto di domandarci, però, se di fronte al fallimento dei messaggi religiosi a sfondo sociale respinti dai primitivi del mondo coloniale non vadano acquistando più forza persuasiva anche in campo religioso i vari movimenti laici socialistici che si vanno diffondendo nel mondo coloniale.

GABRIELE PEPE

## AVVERTENZA

Chiediamo scusa ai nostri collaboratori, perché abbiamo dovuto rimandare ancora a un altro fascicolo le recensioni di Arcangelo Leone De Castris al *Carducci e altri saggi* di Walter Binni; la recensione di Giovanni Cottone al libro *Sicilia* di Ferdinando Milone; la recensione di Ferruccio Monterosso *Alla formazione di Nievo* di Cesare Bozzetti, e quella di Aurelio Lepre a Giorgio Candeloro, che erano state composte e corrette dagli autori. Ma si tocca con mano come sia difficile fare entrare in 128 pagine (e questa volta sono 136) tutto il materiale che ci giunge; però rivolgiamo una preghiera ai collaboratori di essere stringati il più che sia possibile nei loro scritti. Ci sono capitate due recensioni di 40 pagine l'una. Volevano essere due falsi titoli universitari. Ripetiamo a piena voce: « Belfagor » non fabbrica titoli universitari. È una vera e propria scortesia verso il direttore, quando si mandano delle recensioni prolisse ed in fondo senza sugo. È quistione, dopo tutto, di galateo.

Naturalmente questa avvertenza non tocca i recensori particolari di questo fascicolo, ma i collaboratori in genere.

LUIGI RUSSO

# LIBRI RICEVUTI

AURELIA ACCAME BOBBIO, *La crisi manzoniana del 1817*, Firenze, Le Monnier, 1960, pp. 83.

*Almanacco pisano 1961*, Storia pisana proverbi detti cantilene filastrocche stornelli soprannomi figurine campanili e consigli alla gente perbene, a cura di Emilio Tolaini, Pisa, Nistri-Lischi, 1960, pp. 156.

FRANZ ALTHEIM, *Il dio invitto, cristianesimo e culti solari*, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 188.

PIETRO ARETINO, *Lettere. Il primo e il secondo libro*, a cura di Francesco Flora, con note storiche di Alessandro Del Vita, Milano, Mondadori, 1960, pp. LXXIX-1247. — L'edizione si avvantaggia su quella a cura di Fausto Nicolini, del 1913, che del resto comprendeva il primo libro, per una ricerca fruttuosa di edizioni principe, specialmente la terza fatta dal Marcolini, nel 1542, che « rappresenta l'ultima volontà dell'autore, sia pure attraverso la mediazione di chi curò la stampa (quasi certamente Ludovico Dolce) », posta a fondamento del testo per il I volume; per il II, è avvenuto lo stesso felice ritrovamento mentre il Nicolini nel 1916 poté servirsi solo di una ristampa anonima del 1547. Sanissimo criterio, pur senza il proposito di dare un'edizione puramente diplomatica, se si può dire, è stato quello del Flora di « aver cura di rispettarne la varietà grafica: e talvolta financo il capriccio: non gli errori tipografici ». Le ragioni addotte son quelle dell'ormai classico saggio sulla prosa dell'Aretino, ribadito nell'Introduzione: meramente artistiche, di una critica testuale individualizzante: « Chi può dire che nella particolare collocazione di una parola in un periodo l'avere scritto ' faccendo ' o invece ' facendo ', ' po ' o invece ' puo ', ' Spagnia ' o invece ' Spagna ', ' uffizio ' o invece ' ufficio ' non risponda a un reale fatto di pronunzia? Finanche la maiuscola o la minuscola nell'iniziale di Fortuna può essere un indizio ». Vorremmo dire che solo condividendo le osservazioni critiche, di storia critica, che il Flora ribadisce in questa introduzione, « potrà esser vista nella sua giusta sfera, temperando i due aggettivi che più gli furono addetti, divino e infame, la figura di Pietro Aretino, e si potrà cogliere lo stile che interamente ne rivela il carattere e il significato ». Le numerosissime note storiche del Del Vita stanno a indicare la familiarità che il Del Vita ha con l'opera e i tempi del suo concittadino.

JANINE ASSA, *La donna nell'antica Roma*, Milano, Mondadori, 1960, pp. 191.

RICCARDO BACCHELLI, *Leopardi e Manzoni, commenti letterari*, Milano, Mondadori, 1960, pp. 506. — Di questo volume, che raccoglie « la definitiva volontà dell'A. » per scritti già editi, più alcuni nuovi (*L'« Infinito » di Leopardi e l'« Esercizio della buona morte »* di G. A. Cattaneo; *L'Innominato; Maria « Amolyntos » e Gesù « Anapesòn »*), ci riserviamo di parlare più ampiamente.

ETTORE BALDINI, *Il castello di sabbia*, versi, Padova, Rebellato, 1960, pp. 59.

PIETRO BEMBO, *Prose e rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Milano, U.T.E.T., 1960, pp. 717. — Questa raccolta, del primo, possiamo dire, fra i moderni studiosi del Bembo, merita attenta considerazione; per ora lo annunziamo.

LEONARDO BENEVOLO, *Storia dell'architettura moderna*, Bari, Laterza, 1960, voll. due, pp. 1061. — Opera magnifica, magnificamente illustrata e documentata, che fa veramente onore all'autore e all'editore.

*Bologna e la cultura dopo l'unità d'Italia*, Bologna, Monograf, 1960, pp. 272. — Il volume, che si inserisce nel quadro delle celebrazioni dell'unità, contiene i seguenti saggi: GIOVANNI SPADOLINI, *Un secolo di storia italiana*; FRANCESCO FLORA, *Il Risorgimento e l'età carducciana*; CARLO DEL GRANDE, *La filosofia classica*; MARIO VINCIGUERRA, *Gli studi storici*; ARTURO CARLO JEMOLO, *La facoltà di giurisprudenza*; ANTONIO PIGNEDOLI, *Bologna e la scienza negli ultimi cento anni*.

CESARE BRANDI, *Pellegrino di Puglia*, con 78 fotografie di Angelo Ambrosini, Bari, Laterza, 1960, pp. 238.

DOMENICO CAMPANILE, *Possibilità e condizioni della conoscenza scientifica*, Fasano di Puglia, Lacaita, 1960, pp. 297.

GIOVANNI CARAVAGGI, *Folgore di San Gimignano*, Milano, Ceschina, 1960, pp. 213.

FRANCO CATALANO, *Storia d'Italia*, volume quinto, *Dalla crisi del primo dopoguerra alla fondazione della repubblica*, Torino, U.T.E.T., 1960, pp. 710, illustrato, e con VI tavole f. t. — Di questo splendido volume, opera del nostro valentissimo collaboratore, sarà pubblicata una recensione, come merita, nel prossimo numero.

ELSA DE GIORGI, *L'Innocenza*, Venezia, « Sodalizio del libro », 1960, pp. 133. — È un volumetto, le cui prime trenta o quaranta pagine si leggono col fiato stretto, per la dirittura, la lucidità, l'esattezza, la lealtà con cui è descritto il brulichio dei sensi d'una bambina infante e poi d'una adolescente. Il romanzo va poi nel romanzesco, quando la protagonista diventa studentessa universitaria e ha da fare con un suo strano professore di non so quale illimitata scienza. Ma la felicità delle prime trentaquaranta pagine ci ha spinto a riprendere in mano l'altro più complesso libro della De Giorgi, *I coetanei* (Einaudi, 1954), dove ricorrono pagine che ci hanno profondamente inebriato e scosso. Ricordiamo il colloquio tempestoso con il fanatico ministro Alessandro Pavolini, dalla bassissima fronte di caparbio, e il fascino esercitato dalla interlocutrice su quel suo spirito opaco, che si dischiudeva davanti alla bellezza femminile ad ammettere certe enormità e certe grossolane menzogne del regime, nell'assistenza ospedaliera; e ricordiamo soprattutto le pagine eroicomiche della compagnia di Elsa De Giorgi che rappresentava a Napoli commedie « gialle » di Agata Christie, i cui componenti vennero arrestati dalla polizia americana, la quale credeva si trattasse di congiurati fascisti contro gli americani. E infine più belle di tutte le pagine sulla Sicilia, quando l'attrice Elsa De Giorgi si trova a combattere con le pretese dei separatisti e dei partigiani, e preferisce senza esitazione i partigiani. I separatisti che venivano in gran parte dalla « Corda frates », rimangono un po' offesi dall'atteggiamento dell'attrice, ma essa imperterrita, quando sente giungere alle sue orecchie una parola oscena da uno di quegli ignoranti, ordina: « Sipario! » e lì i macchinisti rimangono tutti perplessi perché non si era mai avverato che una attrice facesse calare il sipario per sua iniziativa. Ma noi abbiamo ammirato quel gesto; poi, diffidenti come sempre siamo, specialmente quando c'entra di mezzo una bella donna e per giunta attrice, ci siamo domandati: quanto è dovuto a fierezza di sentimenti civili autentici, e quanto a quell'estro per dir così sessuale, proprio della donna, e al gusto estetico dell'attrice? In ogni modo abbiamo trovato il libro appassionantissimo e ne consigliamo la lettura a distanza di sei anni; è uno dei migliori libri sulla cosidetta generazione bruciata. Giungo a dire che soltanto una donna poteva scrivere un libro così vivo e così spregiudicato e appassionato al tempo stesso. (L. R.).

FELICE DEL BECCARO, *Saggio su Viani scrittore*, Roma, 1961, pp. 35. — Lo studio è condotto con l'acribia e la minuziosa accuratezza propria del Del Beccaro, con attentissime note ed esauriente bibliografia.

FRANCESCO DELBONO, *Umanità e poesia di Christian Günther*, Torino, S.E.I., 1959, pp. 207. — Forse è destino dei poeti, le cui vicissitudini abbiano inciso profondamente nell'opera, di diventare oggetto di due modi opposti di trattazione: la biografia liberamente romanzata e lo studio meticoloso, spesso pedantescamente circostanziato di tutti i dati offerti alla ricerca erudita. Questo è stato per lungo tempo il destino anche di Johann Christian Günther, un poeta che, avendo vissuto una vita breve, intensa e disordinata, ci ha lasciato un'opera piuttosto vasta a sfondo in gran parte autobiografico. Le ricerche erudite güntheriane presero voga circa ottanta anni fa, in clima di positivismo; le biografie romanzate un po' più tardi, in clima neoromantico. Pur non volendo negare a queste opere di genere tanto diverso dei meriti parziali, il risultato in complesso fu piuttosto insoddisfacente, perché se da un lato avevamo delle sintesi fortemente sospette di arbitrarietà, dall'altro avevamo delle analisi alle quali mancava il coronamento di un'intuizione unificatrice. In Italia, all'esigenza di una monografia a un tempo scientifica e sintetizzante corrispose egregiamente, una dozzina d'anni fa, il libro di Sergio Lupi e risponde oggi non meno degnamente il libro del Delbono, un giovane studioso che si è dedicato per lunghi anni alle ricerche güntheriane. Si tratta di un'opera dalla quale traspare per prima cosa una grande serietà d'impegno. Anche tutte le zone grigie e poeticamente insignificanti dell'ampia produzione del poeta slesiano sono state attentamente vagliate e messe in rapporto con le composizioni più note, quelle alle quali spesso si restringe l'interesse del saggista e dello storico letterario. Così molti particolari illuminanti che finora erano sfuggiti vengono posti in giusto rilievo, con l'appoggio di citazioni frequenti e appropriate. L'immagine di Günther che alla fine si ricava è tutto fuorché schematica: è un'immagine dalla quale non sono stati eliminati, per amor di coerenza, gli aspetti secondari o contradditori, o ritenuti tali. Le linee principali si arricchiscono di un tratteggio fine e paziente. Per cui il libro va raccomandato a tutti coloro che vogliono farsi un'idea non sommaria della figura e dell'opera di Günther, ma nello stesso tempo non intendano andare al di là della lettura antologica e affrontare la scoraggiante mole dell'intera sua opera, nella quale non poche gemme purissime di poesia sono quasi affogate fra centinaia e centinaia di composizioni freddamente letterarie o confusamente polemiche. Perché anche di questo poeta si potrebbe dire: *cum flueret lutulentus*.... Ciò che, nel senso anzidetto, costituisce il pregio di questo libro — e cioè l'aver quasi interamente costruito il ritratto di Günther con materiale offerto dal poeta stesso — costituisce

d'altra parte, a nostro parere, anche il suo limite. In altri termini, ciò che forse si può obiettare al Delbono è di non aver tentato abbastanza — secondo l'espressione di Bollnow — di capire il poeta meglio di quanto egli stesso non si sia capito. Eppure questa sembra una pretesa legittima, quando, come in questo caso, un distacco di oltre due secoli permette di individuare tante connessioni e tanti fattori che hanno agito implicitamente. Non è che il cosidetto inquadramento storico sia assente dal libro del Delbono, piuttosto si potrebbe dire che esso è in prevalenza letterario, si riferisce ai rapporti con la tradizione slesiana, opitziana e neolatina, con il movimento neoclassicistico, ecc., e non affronta se non di sfuggita i grossi problemi, che — al di fuori del ristretto ambito delle lettere — agitarono in profondità i primi decenni del 700 tedesco e nei quali Günther si trovò strettamente implicato. Ci sembra che il limite al quale ha voluto attenersi il Delbono sarebbe meglio giustificato, semmai, per altre minori figure dello stesso periodo, un König per esempio, o un Besser, sulle quali il travaglio dell'epoca ha avuto solo riflessi mediati e si è risolto in un blando riformismo dello stile, dei motivi e dell'apparato retorico. Ma il caso di Günther, a nostro avviso, è ben più radicale: in lui lo spirito dell'« Aufklärung » germinante agisce direttamente, ossia sul piano esistenziale prima ancora che su quello letterario. E quindi avremmo desiderato che, di quello spirito, il Delbono isolasse con maggior precisione le istanze fondamentali, servendosi di più ampi e organici riferimenti alla filosofia o anche solo, più genericamente, alla *Weltanschauung* del primo Illuminismo, alla nuova morale che vi corrisponde, infine alle avverse condizioni obiettive che ne limitarono l'applicazione e lo sviluppo. (Giuseppe Bevilacqua).

Domenico Demarco, *Il crollo del Regno delle due Sicilie - I. La struttura sociale*, Napoli, « L'arte tipografica », 1960, pp. XI-214.

Luigi De Nardis, *Il sorriso di Reims*, Bologna, Cappelli, 1960, pp. 311.

Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Firenze, Sansoni, 1960, pp. XXX-816. — La nuova edizione del capolavoro critico dell'Ottocento, curata attentamente da Giorgio Luti e Giuliano Innamorati, tien conto delle ultime cure testuali per le opere del De Sanctis, correda il testo di sobrie note, delle quali particolarmente interessante la parte che indica i testi di cui il De Sanctis poté servirsi. La novità editoriale consiste nell'esser la *Storia* raccolta in un unico volume; ma manca un indice dei nomi. C'è una buona Introduzione.

*Dizionario universale della letteratura contemporanea*, Milano, Mondadori, voll. 2, A-D, E-K, 1960, pp. 1139, 1129. — L'opera, riccamente illustrata, comprenderà quattro volumi; essa, per il suo valore scientifico e la sua praticità, può paragonarsi al *Dictionnaire biographique français contemporain* (Pharos edit.), naturalmente con la limitazione alla sola letteratura, il che peraltro gli permette di estendersi maggiormente nelle singole voci.

*Donne di Roma*, introduzione di Alberto Moravia, Sette storie di Pier Paolo Pasolini, 104 fotografie di Sam Waagenaar, Milano, Grafprint, 1960, pp. 134.

Gino Doria, Aldo Ferrabino, Nino Cortese, Francesco Flora, *Nel centenario della battaglia del Volturno*, Napoli, Ente Autonomo Volturno, 1960, pp. 78.

Ilia' Ehrenburg, *Uomini e anni*, Roma, Editori Riuniti, 1960, pp. 305.

Sigmund Freud, *Lettere 1873-1939*, Torino, Boringhieri, 1960, pp. 465. — Il volume apre la pubblicazione della traduzione di tutte le opere del Freud, in sette volumi, a cura dell'editore torinese.

Salvatore Gaetani, *Apud Neapolim*, Napoli, Montanino, 1960, pp. VIII-285.

Tommaso Gallarati Scotti, *Interpretazioni e memorie*, Milano, Mondadori, 1960, pp. 415. — Ne parleremo nel prossimo fascicolo.

Francesco Gandolfi, *A Genova non si passa*, Milano, Edizioni « Avanti! », 1960, pp. 153.

Johann Wolfgang Goethe, *Le affinità elettive*, a cura di Silvio Benco, Milano, 1960, Club degli Editori, pp. 283. — Pubblicati per iniziativa del Club anche i seguenti: G. K. Chesterton, *L'uomo che fu Giovedì e dieci storie del padre Brown*; D. Merejnovskij, *Tre santi*; Emilio De Marchi, *Arabella*; Emily Brönte, *Cime tempestose*; Montaigne, *Dai « Saggi »*, a cura di Raffaele Croci; George Orwell, *Fiorirà l'aspidistra*; Andre Maurois, *La vita di sir Alexander Fleming*.

Th. Hobbes, *A dialogue between a philosopher and a student of the Common Laws of England*; G. W. Leibniz, *Specimen questionum philosophicarum ex iure collectarum - De casibus perplexis - Doctrina conditionum - De legum interpretatione*, con uno studio introduttivo di Tullio Ascarelli, Milano, Giuffré, 1960, pp. 420.

Gilbert Lely, *Sade profeta dell'erotismo*, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 473.

Lylia Loce-Mandes, *Pascoli educatore*, Roma, Ciranna, 1960, pp. 170.

Niccolò Machiavelli, *Il Principe e I Discorsi*, con introduzione di Giuliano Procacci, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. XCV-518.

Raffaello Maggi, *La monaca di Monza all'esame psicoanalitico*, Milano, Giuffré, 1960, pp. VII-413.

GHERARDO MARONE, *Dignidad de la critica, La critica literaria italiana desde Vico hasta nuestros dias*, Buenos Aires, Asociacion Dante Alighieri, 1960, pp. 326.

PAOLO MILANO, *Il lettore di professione*, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 345.

RUGGERO MOSCATI, *La fine del Regno di Napoli, documenti borbonici del 1859-60*, Firenze, Le Monnier, 1960, pp. 287.

PIERO NARDI, *Altri tempi*, Venezia, Neri Pozza, 1960, pp. 106. — Se ne leggerà una recensione di Giulio Marzot.

IPPOLITO NIEVO, *Confessioni di un italiano*, con introduzione di Goffredo Bellonci, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 1002.

GIACOMO NOVENTA, *Versi e Poesie*, Milano, Mondadori, 1960, pp. 168.

GIOACCHINO PAPARELLI, *Feritas humanitas divinitas. Le componenti dell'Umanesimo*, Messina-Firenze, D'Anna, 1960, pp. 289.

LUIGI PIRANDELLO, *Saggi, poesie e scritti vari*, Milano, Mondadori, 1960, pp. 1357. — Il volume, curato da Manlio Lo Vecchio-Musti, che completa l'edizione di tutte le opere del Pirandello presso la Mondadori, risulta composto di tre parti distinte; saggi, poesie e scritti vari. Il primo gruppo contiene tutti gli scritti di critica letteraria, i famosi saggi su *L'umorismo*, su Cecco Angiolieri, su Dante, su Verga ed altri; il secondo riunisce tutte le poesie dell'autore, tratte da pubblicazioni difficilmente reperibili oltre alcune affatto inedite; gli « scritti varii » contengono recensioni o articoli di argomento letterario o teatrale, oltre a pagine di prosa, di teatro ed altre tratte dai suoi « taccuini » e « appunti ». L'elegante volume è completato da una vasta bibliografia.

GAETANO RAGONESE, *Sul « Rinaldo » del Tasso*, Bibliotechina della « Rassegna di cultura e vita scolastica », Roma, 1959, pp. 21.

GAETANO RAGONESE, *Ottocento narrativo*, Palermo, Palumbo, 1960, pp. 137.

GINO RAYA, *Profilo di Gino Ferretti*, Bologna, Malipiero, 1959, pp. 48.

DOMENICO REA, *Il re e il lustrascarpe*, Napoli, Pironti, 1960, pp. 517. — Di questo libro ci hanno interessato particolarmente le pagine di « Grandezza e decadenza della canzone napoletana », dedicate a Mario Pomilio. Il Rea scrive: « La canzone napoletana, che fino al dopoguerra era stata un'emanazione calda e commovente, plastica e realistica del popolo, oggi canta e grida a vuoto; parla di un mondo che deve considerarsi defunto e arcaico; è ridotta a fare lo stesso ufficio delle guide che accompagnano i turisti negli scavi delle città morte. Vicolo e gente dei bassi esistono ancora, esiste ancora il venditore di fave fresche, il venditore di acque sulfuree, il polipaio, esiste un folklore inerte, perché lo fanno esistere, non perché vuole esistere ». Si dice poi delle ragazze napoletane, che un tempo erano rassegnate come l'intera loro casta; oggi fanno le operaie. La ragazza rassegnata « a esaltarsi dinanzi al suo mare, a salutare, come benefattore e come motore capace di farle dimenticare tutte le cose, in uno stato di *trance*, il ' sole mio '. E ' o sole mio ' vero atto di liberazione fu una canzone che assommava in sé il bonario fatalismo partenopeo ». Un'altra osservazione buona è quella sul « guappo »: « Il guappo era uno dei protagonisti principali della vita della città, uno dei più ambiti ideali femminili, il paladino plebeo, il giustiziere, circondato di omertà e di protezione, di sopra della giustizia statale. ' Guapparia ' interpretava e illuminava una figura di primo piano. Oggi che cos'è un guappo? È un povero diavolo, che non fa paura a nessuno, nemmeno ai bambini. Con le basette lunghe fino a mezzo le guance, le scarpe lucide, il cappello a sghimbescio, il fazzolettone che gli piove dal taschino della giacca, lo sfavillante brillante falso all'indice, fa pena e ribrezzo; e si sa che se gli metti cinquecento lire in mano, da rifiuto sociale cui è ridotto, ti bacia la mano. Un paroliere che oggi rimettesse in voga una canzone sui guappi sarebbe accolto dai fischi ». Questo è il segno del progresso che c'è stato a Napoli; la guerra, e l'America, hanno influito molto sullo sviluppo, in senso operaistico, di questa popolosa città del Mezzogiorno; e il Rea ha il merito di farsene interprete intelligente e affettuoso, senza stare a insistere su certe macchie di colore e su certi sentimentalismi, come fa quell'altro suo emulo, Giuseppe Marotta, il quale pare che viva ancora almeno fra le due guerre. Il Marotta si arrabbierà per questo mio giudizio, come si arrabbia Leonida Repaci; ma i giudizi che toccano le persone, e che muovono la stizza, stanno a indicare la retrività di quelle persone. E io li scrivo non perché i colpiti se ne adontino, ma per un principio pedagogico: per avviarli alla democrazia. Vorrei anche segnalare al lettore il bozzetto « Benedetto Croce »: sono tre o quattro paginette degne dove si respira lo stile conversevole del grande Maestro. (L. R.).

LEONIDA REPACI, *Compagni di strada*, Roma, Edizioni moderne Canesi, 1960, pp. 619. — Questo grosso volume sarà utilizzato dai posteri, per le molte notizie curiose che vi sono sparse qua e là. Non si tratta di un libro composto continuamente, ma di vari ritratti scritti in diverse occasioni: su Aldo Palazzeschi, Emma Gramatica, Marino Moretti, Luigi Cimara, Ildebrando Pizzetti, Sergio Tofano, Lionello Venturi, Alberto Colantuoni, Orio Vergani, Antonio Baldini, Victor De Sabata, Giuseppe Ravegnani, Giovacchino Forzano, Laura Adani, Carlo Carrà, Giu-

seppe Ungaretti, Giorgio Morandi, Vincenzo Cardarelli, Cesare Merzagora, Vittorio De Sica, Ardengo Soffici, Cesare Zavattini, Giandante, Italo Calvino, Federico Fellini, Alessandro Blasetti, Francesco Flora, Giulio Fucik, Antonio Gramsci, Corrado Alvaro, Giovanna Gulli, Francesco Cilea, Concetto Marchesi. Noi non saremo capaci di dare un giudizio complessivo sul volume, perché parecchie di queste personalità non le conosciamo affatto. Ma l'onnipresente Repaci è coetaneo eterno di tutti, e parla sempre con molto calore ed affetto di questi vari suoi compagni di strada. Un compagno di strada è per lui anche Federico Fellini, trentanovenne appena. Il Repaci si difende nella prefazione sulla sua maniera di fare la critica, dicendo che è la critica di un artista, e che quando parla degli amici, per lui la categoria dell'amicizia è una imprescrittibile categoria storica. Un'altra categoria storica che egli vanta è quella della « calabresità »; sicché, se noi azzardassimo qualche critica sul volume, peccheremmo certamente contro la categoria kantiana dell'amicizia, e contro l'altra categoria kantiana della « calabresità ». Ma sarebbe un'ingiusta pretesa la nostra, se volessimo da lui altro metodo; il Repaci può mettere insieme il De Sanctis, Concetto Marchesi, Francesco Flora e Giuseppe Ravegnani, per la critica; e non dico di altri scrittori, perché si dovrebbe fare la rassegna un po' di tutti i vari premiati di Viareggio. C'è quella estrosa Babele, che contraddistingue il premio « Viareggio », e c'è quel calore e quell'affetto e quella prosa torrenziale, che caratterizzano l'opera tutta di Leonida Repaci. Ma dappertutto c'è il sigillo di Repaci: anche il San Sebastiano di Antonello da Messina ci appare, nella testa, sotto la specie di Leonida Repaci. —Avevo appena pubblicato questo breve giudizio su « Paese-Sera-Libri », quando mi è giunta una violentissima lettera di Leonida Repaci, colorita delle parole più turpi e più sconce. Fra l'altro mi dava del jettatore; e allora io mi rivolgerò a un tribunale perché mi rilasci la patente. In ogni modo, rispondendogli molto pacatamente, gli ho ricordato il mio giudizio già redatto nel 1950, per i *Narratori*, e rimandato all'edizione del '58, quando fui libero dalla schiavitù di Babilonia del Premio Viareggio. Riferisco il giudizio: « Se si volesse definire in breve la personalità del Repaci, bisognerebbe dirlo l'ultimo romantico calabrese passato attraverso il dannunzianesimo e i movimenti tutti della letteratura orgiastico-sessuale dei nostri tempi » (*op. cit.*, p. 408). Spero che questo mio giudizio lo faccia riflettere, e lo faccia tornare in sé; la libertà della critica non può essere una parola da sfruttare soltanto per i manifesti che egli redige nella sua prosa di petroliere e vuole firmati da tutti noi. Intanto da queste colonne gli invio il mio perdono. (L. R.).

*Repertorio bibliografico della Letteratura Italiana*, a cura della facoltà di Magistero di Roma, sotto la direzione di Umberto Bosco, vol. II: 1950-1953, Firenze, Sansoni, 1960, pp. 295.

Rudolf Rocker, *Nazionalismo e cultura*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1960, pp. xxvii-295.

Armando Saitta, *Storia e miti del Novecento*, antologia di critica storica, Bari, Laterza, 1960, pp. xxiii-1038. — L'antologia è articolata in otto sezioni: Luci ed ombre del primo ventennio del Novecento; La Rivoluzione sovietica; La crisi delle democrazie e il fascismo europeo; La storia « à l'échelle des continents »; Nel mondo comunista e interpretazioni di esso; Nel mondo cattolico; Istantanee dell'Italia repubblicana; « L'insonnia del mondo ». Il curatore ha scelto articoli di storici, di politici, di pubblicisti d'alto livello (come il Deutscher ad esempio), e di personaggi significativi su tutt'altro piano come il cardinale Ottaviani, a cui ha permesso di volta in volta brevi introduzioni orientative sul periodo in cui fu redatto l'articolo o il capitolo scelto ad illustrare un particolare momento di questo sessantennio. Il volume costituisce senza dubbio un ampio panorama del nostro tempo; il merito di questa scelta, e il rischio s'intende, che valeva la pena di correre, è dato ovviamente dalla « politicità » degli anni a noi contemporanei.

Giuseppe Semerari, *Responsabilità e comunità umana - Ricerche etiche*, Bari, Lacaita, 1960, pp. 272.

*Studi in onore di Luigi Castiglioni*, Firenze, Sansoni, 1960, voll. due, pp. 1143.

Italo Svevo, *Commedie*, a cura e con prefazione di Umbro Apollonio, Milano, Mondadori, 1960, pp. xv-757.

*Teatro francese*, a cura di Italo Siciliano, Milano, Nuova Accademia Editrice, 1959, voll. 3, pp. 470, 653, 560. — Non diremmo che chi dice Francia dica teatro; ma certamente si tratta di un genere che si deve conformare particolarmente alle facoltà degli spiriti d'oltralpe, se è vero che in tutta la sua storia esso ha costituito un elemento quotidianamente presente, tra luci e grigiori, nella vita del paese. Compito complesso quindi quello di una « scelta », unendosi alla vastità della materia il problema delle preferenze del pubblico più largo delle quali si doveva certamente tener conto in una impresa editoriale di questo tipo (molto ricca anche nella veste tipografica). I criteri ispiratori della raccolta mantengono in ogni caso il necessario rigore e il risultato ci pare senz'altro felice: ad esempio, è bene che prima dei grandi nomi del Seicento si sia concesso uno spazio notevole al teatro delle origini, la cui importanze storica è nota e che può offrire, attraverso i testi prescelti, una gradevole sorpresa anche al lettore che non abbia mai sospinto lo sguardo oltre le spalle di Corneille. Questo potrà forse fargli rimpiangere meno il taglio netto operato per il teatro ottocentesco, che è presente nell'ultimo volume soltanto con Hugo, de Musset e Maeterlinck (per i nostri giorni seguono Claudel, Giraudoux, Anouilh, Mon-

therlant, Sartre e Ionosco). Quanto alle versioni, affidate a uno scelto numero di collaboratori, paiono sempre di buon livello (quella in versi di Racine, dovuta a Mario Roffi, conferma che ancora oggi è possibile rendere la melodia dell'opera senza rifugiarsi nella versione in prosa); non c'è soprattutto quella discordanza di tono tra l'una e l'altra, cui difficilmente si sfugge in queste fatiche collettive già complicate dalla varietà e dalle difficoltà dei testi. Le opere più significative sono precedute da presentazioni che diventano per gli autori più importanti veri e propri profili critici; apre la raccolta un *Panorama del teatro francese* tracciato dal Siciliano con molto acume critico e dottrina. Gli aspetti del discorso sono evidentemente molteplici e noi qui possiamo accennare soltanto ad alcune tra le pagine di maggior spicco: come quelle volte a chiarire la genesi di alcuni importanti periodi del movimento teatrale, per i quali ancor oggi piace a certi storici adagiarsi sull'opinione tradizionale (questione dell'origine e della natura del teatro religioso, nonché dei suoi rapporti con quello profano, troppo avventatamente considerato filiazione diretta del primo; influenza della civiltà rinascimentale italiana da intendersi soprattutto come espressione di una interiore esigenza di rinnovamento e non come meccanica conseguenza della scoperta del nostro mondo); o le altre su Corneille e la sua poetica dell'« ottimismo », sulla « democratizzazione » del teatro settecentesco (nel senso di cancellazione della linea di demarcazione tra commedia e dramma), sull'irruzione dell'assurdo nella realtà esistenziale dei nostri giorni. E una ci pare la nota dominante di tutto questo panorama: la ricerca di ogni spunto che confermi come anche nel teatro nulla sia mai completamente nuovo, ma tutto si ricrei attraverso la molteplicità delle forme. Aggiungiamo l'indice dei tre volumi: ANONIMO, *Il mistero di Adamo*; JEAN BODEL, *Il miracolo di San Nicola*; ANONIMO, *Cortese D'Arras*; RUTEBEUF, *Il miracolo di San Teofilo, Il detto dell'Erbolaro*; ADAM DE LA HALLE, *Robin e Marion*; ANONIMO, *Il cieco e il garzone*; *Il Miracolo della donna che la Vergine salvò dal rogo*; *La passione palatina*; ARNOUL GREBAN, *Il Mistero della passione*; JEAN MICHEL, *La passione di Gesù Cristo*; ANONIMO, *Il monologo del Franco Arciere di Bagnolet*; *La farsa di Mastro Pietro Pathelin*; THÉODORE DE BÈZE, *Il sacrificio di Abramo*; ROBERT GARNIER, *Le Ebree*; JEAN MAIRET, *La Sofonisba*; CORNEILLE, Presentazione, *Il Cid, Poliuto*; II: MOLIERE, Presentazione, *La scuola delle mogli, Il Tartufo ovvero l'Impostore, Don Giovanni ovvero Il convitato di pietra, Il Misantropo*; RACINE, Presentazione, *Andromaca, Fedra, Atalia*; MARIVAUX, Presentazione, *La duplice incostanza*; BEAUMARCHAIS, Presentazione, *Il matrimonio di Figaro*; VICTOR HUGO, Presentazione, *Ernani o L'onore castigliano*; ALFRED DE MUSSET, Presentazione, *I capricci di Marianna*; MAURICE MAETERLINK, Presentazione, *L'intrusa*; PAUL CLAUDEL, Presentazione, *L'annunzio a Maria*; JEAN GIRAUDOUX, Presentazione, *Intermezzo*; JEAN ANOUHIL, Presentazione, *Euridice*; HENRI DE MONTHERLANT, Presentazione, *Il Gran Maestro di Santiago*; JEAN-PAUL SARTRE, Presentazione, *Porte chiuse*; EUGÈNE JONESCO, Presentazione, *Le sedie*. Completano il volume 36 tavole f. t.

BONAVENTURA TECCHI, *Gli egoisti*, Milano, Bompiani, 1959, pp. 335. — L'egoismo degli intellettuali, sia pure in certi aspetti particolari come può essere il loro rapporto con l'altro sesso, è, a parer nostro, la conseguenza estrema di quello spirito di casta di cui essi tendenzialmente si sono sempre investiti, e da ultimo in specie nel clima della società capitalistica, la quale, si sa, determina o incrementa le forme di lavoro specialistico, con il risultato di inaridire i petti, più decisamente, forse, quanto più i cervelli si affinano nel settore loro proprio. Tuttavia non pretendiamo che questa veduta fosse anche del Tecchi, il quale, conforme alle sue convinzioni religiose, ha svolto il tema in chiave metafisico-teologica. Dunque, i suoi egoisti sono degli intellettuali *lato sensu*: un medico, un fisico nucleare, un orientalista, un letterato e poi due sacerdoti. Incidentalmente c'è tra loro anche un industriale. È tutta gente celebre e *chic*, gente che scorrazza da un capo all'altro della penisola su rombanti fuoriserie, frequentando alberghi lussuosi e ritrovi alla moda. Tutti, forse anche i due religiosi, che probabilmente non sono ignari della donna, hanno peccato o peccano di incomprensione verso le compagne che si avvicinano al loro fianco: non sono capaci di apprezzarne che il corpo. Così assistiamo alla tragica fine di Isabella, che dopo aver chiamato a collaborare al letto maritale il giovane letterato Marcello Rudòr, convola con questi definitivamente a vita libera, ma poi si suicida perché il suo uomo si tiene troppo gelosamente per sé un non troppo precisabile « segreto ». E vediamo pure Jeanne, una dolce ragazza svedese, finire stremata dalla tisi, e la causa del suo male sarà stato anche un poco il marito Roberto Fauni, giovane ma già acclamato fisico nucleare, che non sa uscire dal cerchio dei suoi interessi scientifici per donarle un poco di vera e non solo apparente comprensione. Ma l'egoismo dei nostri eroi è un peccato? È piuttosto la conseguenza dell'umano destino di solitudine? E la suicida in questo senso non è pure essa un'egoista se non riesce a comunicare al compagno il suo struggimento? « C'è un mistero » dice uno dei sacerdoti a commento della morte di lei, « l'impossibilità o, almeno, l'estrema difficoltà, per certe anime, a poter comunicare con altri ». Senonché poi pare che il peccato sta proprio in questa solitudine, dalla quale si esce solo se toccati dalla Grazia, come stanno in punto di esserlo il medico Contarini e Marcello Rudòr nel sinfonico osanna dell'episodio finale, quando « in quel cielo rosso, che ormai aveva invaso tutta la città, c'era come un volo d'angeli ». Questo è un romanzo al quale è arrisa larga fortuna di lettori, se già in un anno appena ne è stata esitata la nona o la decima edizione. Per ciò giustamente gli hanno aggiudicato il Premio Bancarella. Ma le speranze dell'autore penso che fossero di altra specie. Con *Gli egoisti* egli evidentemente

puntava su tutto un capitale d'esperienza e di sentimento, di cultura e d'arte. Bisogna dire che il risultato della fatica ripaga solo in parte quelle speranze. I protagonisti maschili invero appaiono abbastanza convenzionali, compresa la figura del professore di sanscrito, Fausto Almirante, che in fondo, con la sua invadenza e petulanza, è una macchietta cui si è voluto commettere non so che ruolo serioso. Inavvertitamente al Tecchi, più che di conferire a questi personaggi precise fisionomie individuali, è avvenuto di preoccuparsi di più della esposizione dei suoi propri assunti ideali. È questa la ragione per cui spesso, mentre essi pensano, disputano e ragionano forse anche troppo, l'impressione che resta è che sia più veramente l'autore a farlo in vece loro. È questo il rischio maggiore cui si va incontro con il romanzo cosiddetto « di idee ». Quanto alle figure femminili, non direi che in Isabella il nucleo tragico proprio coaguli fantasticamente, comunque di lei ci si ricorda; e anche più ci si ricorda dell'altra donna, Jeanne, che sta a confermare questo che una volta scrisse il Pancrazi: « Tecchi.... è attentissimo alle donne; tra i narratori nostri d'oggi è forse il più nervoso captatore di vibrazioni femminili ». Così questa Jeanne si allinea in quella galleria tecchiana di ritratti muliebri che culmina con Valentina Velier. Neppure viene meno all'aspettativa il Tecchi delicato dipintore di cieli romani e di vedute d'altri luoghi. Queste aperture paesistiche sentono sempre la viva esperienza, l'occhio che realmente ha visto. In conclusione noi crediamo che il torto del nostro autore sia ancora quello di aver voluto insistere con il romanzo, mentre, fin dal tempo dei *Villatauri* e dei *Giovani amici* giustamente gli fu osservato che il taglio narrativo più congeniale è per lui quello del racconto lungo. Perché infine c'è da aggiungere che negli *Egoisti* la struttura romanzesca non nasce da una necessità intrinseca, e in realtà il libro è formato da due o tre storie parallele. Una delle quali solamente, per esempio quella di Rudòr e di Isabella, o, anche meglio, quella di Jeanne, se contenuta entro il modulo del racconto lungo e debitamente approfondita e sfumata secondo il genio più proprio al Tecchi, avrebbe probabilmente rappresentato un esito di ben altra intensità fantastica. (PIERO DE TOMMASO).

GWYN THOMAS, *L'uomo dell'amore*, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 283.

W. Y. TINDALL, *James Joyce*, prefazione di Glauco Cambon, Milano, Bompiani, pp. 174.

GIUSEPPE TOFFANIN, *Italia e Francia - Umanesimo e Giansenismo, L'Arcadia e Cartesio*, Bologna, Zanichelli, 1960, pp. 71.

MANUEL TUÑON DE LARA - DOMINIQUE AUB'ER, *Spagna*, Milano, Mondadori, 1960, pp. 191.

NINO VALERI, *La politica interna*, estratto da « *La Nazione* nei suoi cento anni », Bologna, Poligrafici « Il resto del Carlino », 1960, pp. 79-131.

*Verga. Storia della critica*, a cura di ADRIANO SERONI, Palermo Palumbo, 1960, pp. 170.

FIORA VINCENTI, *Malattia*, romanzo, Milano, Rizzoli, 1960, pp. 191.

J. H. WHITFIELD, *A short history of Italian Literature*, Penguin Books, London, Aylesbury and Slough, 1960, pp. 295.

*Direttore responsabile* LUIGI RUSSO *Segretario di redazione* CARLO F. RUSSO
*Vicesegretario* MARIO PETRINI
*Amministratore responsabile* GUIDO D'ANNA

Autorizzazione del Tribunale di Firenze N.° 89 in data 25 Marzo 1949

735-60 — TIPOGRAFIE «ENRICO ARIANI» E «L'ARTE DELLA STAMPA» — FIRENZE

# SAGGI E STUDI

## LA NASCITA DEL FASCISMO

*(Testimonianza di un vecchio combattente)* *

### 1. La protasi dannunziana.

Cari ascoltatori

Il Comitato della Resistenza, presieduto da Ferruccio Parri, ha preso l'iniziativa di illustrare la nascita del fascismo presso i capoluoghi di regione, e in alcuni capoluoghi di provincia. Io il 4 febbraio fui invitato a parlare, per una testimonianza, come reduce della prima guerra mondiale, quindi a Firenze non parlai da storico ma soltanto, per dir così, da cronistorico. Se io dovessi impostare il problema da storico dovrei far risalire la genesi del fascismo molto lontano, addirittura al 1545, l'anno in cui si aprì il Concilio di Trento. La così detta « età della Controriforma » elaborò precisamente dei moduli, per una concezione gerarchica ed esteriore della vita confessionale e quindi anche politica, la quale si è come stratificata nel costume italiano, e non soltanto italiano; sicché Benito Mussolini, quando chiamò il suo movimento « fascismo », non aveva inventato nulla di nuovo, ma aveva calato, nelle forme vecchie del gerarchismo confessionale e dell'autoritarismo della monarchia assoluta del Seicento, il torbido contenuto elaborato particolarmente da un grande scrittore, Gabriele D'Annunzio. Fosse influenza di Nietzsche o di Barrés, o fosse, come è più probabile, fatale lievitare nativo di un temperamento nicciano senza ancora sapere di Nietzsche, certo è che Gabriele D'Annunzio fin dal 1896 aveva tracciato il verbo messianico del fascismo, esaltando l'abruzzese il regime autoritario di Ferdinando il Borbone, e più che altro sensualmente colorendo il regime della violenza. Egli, difatti, non fa questione di Borboni o di Sabaudi, vuole, per bocca di Claudio Cantelmo suo portavoce, soltanto un Re assoluto: « sia un borbone o sia un sabaudo sul trono, il Re è pur sempre assente; poiché non si chiama

* Lettura fatta il 4 febbraio a Firenze, il 17 febbraio a Massa-Carrara, il 25 febbraio a Sarzana, e il 7 marzo a Livorno, per invito dei vari Comitati della Resistenza.

Re un uomo il quale essendosi sottomesso alla volontà dei molti nell'accettare un ufficio ben determinato e angusto, si umilia a compierlo con la diligenza e la modestia di un pubblico scriba che la tema d'essere licenziato aguzzi senza tregua ». E non bastando l'umiliazione che egli infliggeva a Umberto I, allora regnante, abbassandolo al ruolo di alto funzionario della monarchia esigeva che il Re fosse tale per diritto divino e quindi investito dal sommo Pontefice. Ecco come egli ci presenta Leone XIII e Umberto I in una sua visione del paesaggio romano:

La cupola solitaria di San Pietro, nella sua lontananza transtiberina, abitata da un'anima senile ma ferma nella consapevolezza dei suoi scopi, era pur sempre il massimo segno, contrapposta ad un'altra dimora inutilmente eccelsa [il Quirinale] dove un Re, di stirpe guerriera dava esempio mirabile di pazienza adempiendo l'officio umile e stucchevole assegnatogli per decreto fatto dalla plebe.

In quel periodo il così detto vate abruzzese sognava una « qualche magnifica strage ad arme bianca per irrigare e concimare le nostre terre isterilite »; aborriva, conseguentemente, dalla vita democratica delle assemblee, scrivendo, con disdegnoso disgusto, queste parole:

Dobbiamo noi riconoscere il gran dogma dell'89, aprire i portici dei nostri cortili all'aura popolare, coronar di lumi i nostri balconi di travertino nelle feste dello stato, diventar soci dei banchieri ebrei, esercitare la nostra piccola parte di sovranità riempiendo la scheda del voto con i nomi dei nostri mezzani, dei nostri sarti, dei nostri cappellai, dei nostri calzolai, dei nostri usurai e dei nostri avvocati?

Aggiungeva che « il mondo non può essere costituito se non sulla forza, tanto nei secoli di civiltà, quanto nelle epoche di barbarie.... Lo Stato eretto sulle basi del suffragio popolare e dell'uguaglianza, cementato dalla paura, non è soltanto una costruzione ignobile, ma è anche precaria » e rivolgendosi ai suoi immaginari fedeli diceva:

Sull'eguaglianza economica e politica, a cui aspira la democrazia, voi andrete dunque formando un'oligarchia nuova, un nuovo reame della forza; e riuscirete in pochi, o prima o poi a riprendere le redini per domare le moltitudini a vostro profitto.

Dobbiamo riconoscere paurosamente che le profezie del così detto vate abruzzese si sono pienamente realizzate: egli già nel 1896 aveva segnato l'atto di nascita del fascismo e precorreva anche la persecuzione agli ebrei (quell'accenno ai banchieri ebrei è significativo), e nei passi che adesso vi leggerò vedrete che adombrava perfino i futuri manganelli. Questo è il vero dono del poeta vaticinante:

Non vi sarà troppo difficile, invero, ricondurre il gregge all'obbedienza. Le plebi restano sempre schiave, avendo un nativo bisogno di tendere i polsi ai vincoli. Esse non avranno dentro di loro giammai, fino al termine dei secoli, il sentimento della libertà. Non vi lasciate ingannare dalle loro vociferazioni e dalle loro contorsioni sconce.... Vi converrà, dunque, all'occasione, provvedere fruste sibilanti, assumere un

aspetto imperioso, ingegnare qualche allegro stratagemma. Ulisse, quando trascorreva il campo per ridurre tutti nel foro, se imbattevasi in qualche plebeo vociferante, lo castigava con lo scettro: « taci, taci, taci, tu codardo, tu imbelle, e nei consigli nullo ».

Il D'Annunzio versò a piene mani aforismi energetici di questo genere non solo nelle *Vergini delle Rocce,* ma nel romanzo *Il fuoco,* nella tragedia *La nave* (*Arma la prora e salpa verso il mondo*), dove una qualche lussuriosa femmina come Basiliola era l'incitatrice dei maschi per generare dalla sua vagina l'Italia imperiale. Io non starò a ricordare il dramma *Più che l'amore* quando egli se la prese contro i catoncelli stercorari, perché in questa tragedia esaltava Corrado Brando l'eroe che viveva di là dal bene e dal male e indicava come meta italica l'Africa ripetendo il motto antico: *teneo te, Africa.* Bisogna umilmente riconoscere che Gabriele D'Annunzio aveva preconizzato anche la guerra in Abissinia e che il povero Mussolini era anche in questo uno scolaretto tardivo, il quale mescolando l'apparente idealismo eroico del vate abruzzese con la feccia di Romolo riuscirà solo a distanza di venti anni a dare nome a quello che è stato uno dei più disastrosi periodi storici dell'Italia moderna. Anche la potenza del Vaticano dal D'Annunzio esaltata, non significava rispetto della religione, poiché egli contrapponeva alla madre del Cristo e a Cristo la lussuria creatrice della natura, Venere, preconizzando che la Croce del Galileo di rosse chiome gittata — sarà nelle oscure favisse del Campidoglio e finito nel mondo il suo regno per sempre.

E quella sua vergine madre,
vestita di cupa doglianza,
solcata di lacrime il volto,
trafitta il cuore da spade
immote con l'else deserte,
si dissolverà come nube
innanzi alla Dea ritornante
dal florido mare onde nacque
pura come il fiore salino
portata dai zèfiri carchi
di pòlline e di melodia,
là dove l'antico suo figlio
approdò coi fati di Roma
e disse: « Qui è la patria ».
Tonerà il cielo sul Fòro.
I grandi Pensieri e le grandi
Opere saran coronati
deità novelle, nell'Urbe.

Ma più terribili ancora sono le sue immagini della violenza. Egli aborrendo dalla mediocrità democratica sentiva sorgere dalle radici stesse della sua sostanza « getti di energia veementi e diritti, risvegliarsi l'empietà barbarica dei lontani padri feudali delle aspre roccie abruzzesi » e fantasticava « in una successione fulminea di immagini balenanti » uomini che gli somigliassero

« irrompere nella città espugnata, saltare oltre i mucchi dei cadaveri e degli arredi, affondare le spade nelle carni con un gesto infaticabile, portare in arcione le donne seminude [sovrattutto le donne seminude], attraverso le lingue innumerevoli dell'incendio, mentre il sangue saliva al ventre dei loro cavalli agili e crudeli come leopardi ».

Ma nel 1896 il D'Annunzio si avvedeva che i tempi non erano ancora maturi per queste sue grandiose e eroiche immaginazioni; in altro tempo gli sarebbero valse a riprendere quell'ufficio che si conveniva ai suoi pari, « l'ufficio di colui che indica la meta certa, e guida i seguaci a quella ». Poiché un tal giorno sembra lontano, esortando se stesso, aggiungeva: « tu cerca, per ora, condensandole, di trasformarle in viva poesia ». Manifestava poi la sua antipatia per la folla ma iniziava fin da quel tempo la lotta e il colloquio con questa sua nemica, che sarà fino alla vigilia della morte il suo idolo flagellato ed amato. « Fuggire la folla, questo l'ammonimento del despota demonico che gli parlava dentro: Non vedi tu gli uomini che la frequentano divenire infecondi come i muli? Lo sguardo della folla è peggio che un getto di fango; il suo alito è pestifero », pure bisogna offrire un'offa alla bassa fame del faticoso mostro, e battergli in fronte il suo nuovo destino. Il mondo al nostro vate si presentava « come una mandria di schiavi abbietti » e occorreva redimerlo con una nuova rivelazione: però il teatro si offriva opportuno per lo sfogo di cotesto messianismo lussurioso di falsa democrazia ma di genuino despotismo, per questo ingrato e sadico colloquio con il mostro dalle mille faccie, con le moltitudini frenetiche che si offrono « nella loro bestialità compatta ed ostile », e da cui un grande poeta poteva pur sollevare il brivido fulmineo e divino dell'arte. La buona Matilde Serao discorrendo con Eleonora Duse, la quale si era lasciata drogare perdutamente da questo erotismo dannunziano, badava a ripeterle nella sua affettuosità napoletana: « Leonò, avvelena più la letteratura ca uno bicchiere 'e cape 'e fiammifere »;[1] però bisogna tener conto di questi aforismi disseminati a piene mani in tutte le opere del D'Annunzio, particolarmente in quelle che vanno dal 1896 al 1906, per spiegare la nascita vicina del fascismo. Il despotismo del D'Annunzio cominciò sotto la volta di un qualche tempio di Melpomene e si calò poi sulle piazze di Roma, sullo scoglio di Quarto (e per noi combattenti questa fu la maggiore ingiuria) e infine sulle vie di Fiume, dove saranno recitati gli ultimi colloqui con la folla, col Mostro vituperato ed amato, quando la tragedia da finzione scenica si consumerà prodigiosamente tutta nella piena realtà storica e nell'agognato Natale di sangue.

È stato scritto, giustamente, che il D'Annunzio voleva annettere Fiume all'Italia; ma in verità fu proprio la Fiume indannunzianata che annetté a se stessa tutta l'Italia. Il D'Annunzio fu il grande Battista del fascismo ed egli ritenne sempre il suo scolaretto Mussolini un tardivo usurpatore, e i due uomini furono gelosi l'uno dell'altro, ma prevalse il furbastro di Predappio,

[1] Cfr. U. Ojetti, *Cose viste*, tomo quarto, Milano, 1928, p. 145.

colmando di oro i denti cariati del suo vecchio maestro. I colloqui con la folla e gli alalà di Fiume passarono presto nelle strade delle varie città italiane particolarmente del Nord e di questa Toscana.

Io ho voluto accennare in breve a quella che a me appare la genesi vicina del fascismo in Italia; ma il mio compito oggi non è quello dello storico. Io debbo parlarvi piuttosto come testimone delle mie reazioni di combattente sul Carso e sul Trentino, e del mio stupore di ventunenne o poco più nel veder nascere a poco a poco questo grosso bubbone nella vita italiana.

## 2 La vita gioviale e inesperta della trincea.

Io rifuggirò dal tono tetro, anche se mi toccherà rievocare per me cose dolorosissime, pure a distanza di quarantacinque anni, e chiedo venia se il mio racconto avrà necessariamente un tono autobiografico.

Nel luglio del 1914 stavo a riposarmi in una collinetta intorno a Pisa dopo essermi laureato in quella università e, confesso, mi sentivo completamente estraneo alla politica, poiché questa era la tradizione educativa in cui ci avevano allevato i nostri maestri e i nostri nonni almeno nel Mezzogiorno d'Italia. Mentre leggiucchiavo il *Giornale d'Italia,* sul finire del mese, appresi, con terrore, dello scoppio del conflitto europeo, e presentii subito che l'Italia non sarebbe rimasta estranea. Educato ad un sentimento di tradizionalismo risorgimentale, io con due miei fratelli maggiori, cominciammo a prepararci mentalmente a partire per la guerra: «Addio, mia bella, addio, L'armata se ne va, Se non partissi anch'io Sarebbe una viltà». Forse pochi possono immaginare qual era l'entusiasmo schietto ed ingenuo della gioventù di allora per la guerra, per liberare Trento e Trieste, la quarta guerra del Risorgimento italiano. Io partii per il fronte il 23 maggio 1915 e feci un lungo giro con il mio reggimento: l'88 fanteria di Livorno perché discendemmo a piedi da Rosignano marittimo, dove facevamo il campo, al Cisternino di Livorno e di lì c'imbarcammo tutti con un treno che andò per le lunghe, come fosse una tradotta, da Livorno a Pisa, poi a Genova, poi a Milano, poi finalmente a Verona, a Padova e a Bassano. Colsi i primi segni e i primi malumori proprio sul treno.

Un tenente dai capelli brizzolati che abitava a Roma, l'avv. S., calabrese, alla stazione di Pisa aprì un giornale e lesse il primo comunicato di Cadorna ed esclamò: «Ecco che cominciano le prime menzogne». Io, sottotenente di prima piuma, mi sentii ferito come se mi avessero detto male della mia fidanzata; ma ero allora piuttosto impacciato e timido, e nessuno lo crederebbe oggi, eppure era così: tentai di sapere qualcosa d'altro da questo tenente scettico e smagato, ma egli si limitò a guardarmi con un'aria assai compassionevole. Egli era tenente con due filetti ed anzianissimo ed io sottotenente di freschissima nomina. A Verona, un vecchio colonnello del deposito di Livorno, che ci accompagnava per il nostro trasferimento nei luoghi prossimi

alla guerra, forse per amore della trasferta e della diaria, ci adunò e ci disse: « Se trovate li tedeschi, signori ufficiali, eh! saran dolori »! E fu un'altra pugnalata alla mia ingenuità giovanile, e un bel viatico di un ufficiale superiore, sia pure della riserva, che se ne ritornava bel bello a Livorno.

Sistemati per qualche tempo nelle campagne attorno a Bassano, facemmo la marcia di avvicinamento per dare il cambio ai granatieri sulla Rocca di Monfalcone e su Adria-Werke e ci fermammo a Staranzano. Correvano le voci più strane; nessuno dei miei superiori sapeva nulla della guerra di trincea, anzi c'era stato distribuito un libretto redatto dallo Stato Maggiore e firmato da Luigi Cadorna, intitolato *L'Attacco frontale* in cui si diceva, con molta sicurezza, che l'Italia non si sarebbe trovata in nessun caso a fare una guerra di trincea, ma soltanto una guerra di rapido movimento fino a Trieste. Il fante, argutissimo sempre, inventò subito la canzone: « Il general Cadorna Ha scritto alla Regina: Se vuoi vedere Trieste, Te la mando in cartolina! tra, tra, tra, lara lara larà ». Nella nostra ignoranza di ufficiali subalterni, ma per un istintivo senso critico, ci domandavamo se non bastava la grande esperienza della Francia, che aveva arrestato la marcia dei tedeschi proprio con la guerra delle trincee e dei camminamenti. Ma allora era radicato nelle menti che *i superiori avessero sempre ragione*; però fummo costretti ad imparare a memoria quel vangelo sull'*Attacco frontale*. Purtroppo devo ricordare che alcuni reparti, prima di noi, erano andati all'occupazione delle colline del Carso con gli ufficiali in testa, e le sciabole sguainate, e la musica che doveva incoraggiarli tutti. Grande spicinio di ufficiali, perché i tiratori austriaci li distinguevano a occhio nudo dalla truppa dal luccicare delle sciabole e dei gambali. Dopo varie vittime, venne una circolare del Comando Supremo, installatosi a Udine, in cui ci si raccomandava di non sguainare le sciabole e di sostituire i gambali con le mollettiere, o fasce, e di avanzare carponi verso la trincea.

Io ci arrivai una sera del luglio del '15 sulla Rocca di Monfalcone, con una grande luna piena; per un'eccessiva prudenza evitavamo di levare su la testa per guardare le posizioni del nemico. Avevamo di fronte il monte Cosich, tutto irto di feritoie, e, in verità per i soldati che imprudentemente si alzavano e si mostravano sotto quel chiaro di luna, partiva il solito ta-pum, del solito cecchino. In tanta bellezza dell'universo (io, da letterato nascente, mi godevo incantato quel chiaro di luna e prestavo l'orecchio al rumoreggiare vicino del mare di Monfalcone), iniziammo il nostro servizio. Ci demmo tutti rapidamente pace (oh pazienza del soldato italiano!), cominciammo a scavare camminamenti e a rizzare muretti a secco, pur mancando prescrizioni e norme del generale Cadorna, e si andava e scendeva giù nella cittadina che era la industriosa Monfalcone.

Debbo inserire qui un episodio un po' comico: il generale di divisione e il generale di brigata, il colonnello, che poi era una bravissima persona, un romagnolo con barbetta bianca alla san Giuseppe, il quale andava in giro di notte per le trincee con un bastone a cui mancavano soltanto i fiori in cima,

amatissimo dagli ufficiali e dai soldati, gli ufficiali superiori, i capitani e i tenenti avevano fatto una grande, ma ahimé assai povera razzia, di tutto quello che c'era di buono ancora nei vari negozi della cittadina. I granatieri e gli ufficiali del 93 erano arrivati prima di noi e ci avevano lasciato le briciole. Anch'io andai in giro, ma il bottino mio di guerra consisté (*risum teneatis amici?*), nell'*Estetica* di Benedetto Croce, primissima edizione, quella di Sandron di Palermo, appartenente al prof. Carlo Lonzar di Trieste che io poi invano ho ricercato, per restituire il mal tolletto, e del vocabolario italiano-tedesco del Rigutini-Bulle, trovati abbandonati in una banca. Io mi slanciai su quei libri con quello stesso cupo ardore con cui Guccio Porco, il servo di fra Cipolla, si calò in cucina sulla Nuta, per via di quei due famosi cestoni di letame che tutti ricordano. Me li portai in trionfo come se io avessi con me un gran tesoro, ma i colleghi risero di me, dello s t u d e n t e (non mi riconoscevano ancora come dottore in lettere perché avevo la faccia troppo giovanile), poiché essi più saputi si erano provveduti di «tagli di stoffe» e soprattutto, particolare curioso, di biancheria femminile intima. Io non conoscevo ancora Freud, che del resto allora era scarsamente diffuso in Italia. Erano miserie anche quelle dei miei colleghi; già, eravamo tutti ufficiali, usciti dalla piccola borghesia, nati in un paese che in poco più di un cinquantennio di vita unitaria non aveva avuto tempo se non quello di «pareggiare i bilanci». Quintino Sella e la lesina erano i nostri simboli nazionali, e i ministri in carica andavano sempre a piedi, e io ho visto andare a piedi sempre Giolitti e Benedetto Croce, ancora nel '21.

Or voglion quinci e quindi chi i rincalzi
li moderni pastori e chi li meni,
tanto son gravi!, e chi di rietro li alzi.

Non aveva catenella, non corona,
non gonne contigiate, non cintura
che fosse a veder più che la persona.

Naturalmente noi non siamo nostalgici dell'Italia umbertina e del primo decennio dell'Italia di Vittorio Emanuele III, soltanto perché aveva un regime amministrativo piuttosto ordinato; noi siamo per l'Italia progressiva, per l'Italia di domani e sia pure carica di errori e di facile moneta e crudeli novità. Perché siamo per la Storia e non per il rimpianto poetico; però bisogna riconoscere che in quel momento noi eravamo un paese in cui le famiglie vivevano lautamente sulle verdure raccolte nell'orto di casa, e talvolta rubacchiate nell'orto della vicina.

L'esercito, nella vita della trincea, bisogna dirlo, fu per noi, senza che noi ne sapessimo nulla, una scuola di democrazia: non soltanto c'era la confusione dei gradi, ma c'era il cordiale affiatamento degli uomini anche di cultura piuttosto superiore con i ragionieri e con i maestri elementari, due categorie allora ingiustamente guardate con dispetto. E sovrattutto con i

bocciati alla seconda liceale. I laureati in lettere o in legge andavano a braccetto e si volevano un gran bene con i loro colleghi computisti o viaggiatori di commercio. Colonnelli e sottotenenti si riconoscevano compagni e fratelli come tutti figli d'Eva nel comune dolore, e nelle mense degli ufficiali si azzardavano perfino delle battute caricaturali sui nostri superiori.

A colorire questo spirito democratico e di libertà racconterò un episodio avvenuto nelle trincee di Selz, dove noi ci s'era spostati da Monfalcone. In una profonda dolina, e però in angolo morto, appena a un centinaio di metri dalle trincee austriache, convenivano, per la mensa, un centinaio di ufficiali di due reggimenti: quello del 76 fanteria, un reggimento di siciliani e l'altro, l'88 fanteria formato in gran parte da toscani e da marchigiani. Il colonnello Mori Ubaldini, di Firenze, comandava il 76; egli morì poi eroicamente, ma allora si diceva con una frase convenzionale che ci venne presto a noia, « cadde sul campo dell'onore ». La mensa fu organizzata da ufficiali toscani, ai quali tutti demmo la preferenza: i miei siciliani si sarebbero contentati di pane e cipolla e tutt'al più di pane e formaggio, mentre i livornesi e i pisani e gli elbani e i senesi e qualche fiorentino erano per i buoni mangiari e per i buoni beri, e però i fiaschi di Chianti si avvicendavano sulla nostra tavola. Essendo protetti dalla dolina, si poteva anche cantare e alzare la voce, e ricordo un tenente medico di Pisa, oggi defunto, che volentieri si adattò a intonare alcune strofette da me improvvisate, sotto banco, lì per lì. Io per gli anni molto giovani e per la mia stessa vocazione umanistica, dove sentivo respiro di libertà sentivo anche il respiro di Apollo, sia pure di un Apollo terra terra e della musa Talia. Le strofette erano di modulo molto comune, e molti ricorderanno che ce n'erano di analoghe in un *Almanacco della Voce,* ma esse furono le mie *noterelle e schermaglie* di quel tempo: « E Cadorna è quella cosa Che comanda sul carton, Se lo vedi fai le corna E poi toccati i botton ». I cori erano intonati unanimamente da parte di ufficiali superiori, di capitani e di tenenti diventati un'anima, una mente e un coro soli. Pure dal mio posto, uno degli ultimi delle affollatissime mense, notavo qualche viso leggermente contrariato e preoccupato dell'anonimo menestrello che mordeva questo o quel collega o superiore. Allora potevo sparire facilmente; sebbene altissimo, un metro e ottantaquattro, un asparagio, ma con una magrezza paurosa: pesavo, solo qualche mese innanzi, 55 chili da allievo ufficiale e con tutte le giberne. Un tenente elbano, oggi generale a riposo, Giuseppe Tacchella, mio buon amico, quando ebbe subodorato l'autore delle strofette, ne fece innanzi tutto una per il medico giullare: « Il dottore è quella cosa Che si vede grasso e tondo E ci manda all'altro mondo Senza tanti complimen, Zapum, zapum, zapum ». Il povero Luigi Antoni (era questo il medico di Pisa) si sentì smarrito come un bambino, ma io, senza perdere tempo, imperterrito e malvagio, gli suggerisco una strofetta di Metastasio: « Non è ver che sia la morte Il peggior di tutti i mali È il sollievo dei mortali Che son stanchi di soffrir ». Vorrei possedere il linguaggio colorito e la sintassi futuristica di Angelo Lombardi, l'amico degli animali, per descrivere la

scena che avvenne in quella bolgia di Selz. Cento ufficiali si rizzarono in piedi come draghi, vipere e anfisibene, e stettero a toccarsi le stellette e altre parti del corpo che qui si tacciono per lo migliore.

E allora venne il castigo per me: « Luigi Russo è quella cosa Che pel dietro un po' ci piglia, Non gli si rende la pariglia Perché il dietro non ce l'ha ». Ebbene, cari ascoltatori, io mi sono indugiato su questi ricordi gioviali per dirvi che i combattenti dell'altra guerra avevano tutte le buone intenzioni di *servire Domino in laetitia*, eravamo tutti dei bravi ragazzi, drogati dall'idea della liberazione di Trieste e di concludere la quarta guerra del Risorgimento italiano. Credevamo tutti di adempiere a un dovere storico; ma le sofferenze, bisogna riconoscerlo, erano grandissime; oltre che i piedi nell'acqua o nel fango andando all'attacco bisognava rompere i reticolati battendoli con i fucili, perché nei primi tempi scarseggiavano le tenaglie adatte o i tubi di gelatina, e al Comando di Brigata o al Comando di Divisione, qualche incosciente, imboscato nel *fif-haus* (cioè la casa della fifa), aveva avuto il coraggio di risponderci: « rompeteli con i denti ». Un caro vecchietto che io conobbi a Napoli, nell'immediato dopoguerra, Giuseppe Ferrarelli, prozio di Croce, quasi novantenne, già ufficiale borbonico mi ripeteva spesso con la sua vocetta blesa una sentenza di Clausewitz: « Si vincono le guerre, caro amico, se c'è un paese preparato a farle, se il fronte interno sostiene le truppe di prima linea ». Ora qui non si dà colpa né a generali né a colonnelli, ma a tutti noi italiani i quali non eravamo preparati, e non eravamo preparati non per colpa dei nostri ministri e dei nostri generali; ma perché siamo arrivati troppo tardi a costituirci come nazione e il Machiavelli, già nel Cinquecento, aveva dichiarato i motivi complessi di tale ritardo. Però dovevamo pur pagare lo scotto della nostra immaturità politica e militare.

Si trovavano di fronte a noi reparti di ungheresi e un mio capitano aveva escogitato un bizzarro e puerile sistema per la marcia di avvicinamento: costruire una specie di cunicolo con cestoni, perché i soldati potessero giungere al coperto in prossimità delle trincee nemiche; ma bastavano due colpi di artiglieria per spazzare quella lunga tenia fatta di graticci. Ma gli ungheresi longanimi lasciarono fare e i soldati lavorarono volentieri a quei cestoni; e poi, al momento di servirsene, ci si imboscarono dentro, ed io che ero il solito ingenuo, pronto a buttarmi allo sbaraglio sempre per via del libro di lettura e della « Vedetta lombarda » e del « Tamburino sardo », del dolce Edmondo, avendo accettato la carica di ufficiale esploratore, avanzai con i miei soldati allo scoperto. Forse gli ungheresi ebbero pietà di questo don Chisciotte che nella sua magra e dinoccolata figura avanzava come se andasse a caccia di farfalle; ebbero la stessa pietà che i monatti provarono per Renzo quando il Tramaglino saltò giù da un loro carro e gli ghignarono dietro: « Va, va, povero untorello, non sarai tu a spiantare Milano ».

I magiari sono stati sempre, in ogni tempo, assai cavallereschi con noi; essi non odiavano gli italiani. Un prigioniero ungherese che aveva fatto studi umanistici, interrogato al Comando, in latino maccheronico, dichiarò che essi

si ricordavano che nel '48 si erano ribellati anche loro all'Austria, la vera potenza tirannica.

Questo avveniva il pomeriggio e la sera del 21 ottobre del 1915, che fu una data storica della nostra guerra, perché l'*Attacco frontale* fu esperimentato su tutto il fronte e naturalmente fallì con perdite sanguinose su tutto il fronte. Ma i letteratucoli che si assiepavano al Comando Supremo e bevevano lo *champagne* insieme con il loro maestro Gabriele D'Annunzio e stilavano i comunicati, dicevano essi, nello stile di Giulio Cesare, furono felici di scrivere: « La battaglia si dispiega nella grandiosità delle sue linee dallo Stelvio al mare ». Erano tutte cose che provocavano grande irritazione fra gli ufficiali e la truppa. Un capitano di Pisa, Lionello Chiellini, biondissimo, con i baffi che schiaffeggiavano l'aria, uomo piuttosto arguto e motteggevole, gridò in quell'avanzata, stroncata a mezza via, con una voce che io non gli avevo mai conosciuto e che ancora mi sento risuonare nelle orecchie, nelle ore notturne, inquiete e patetiche, una voce più che umana, tutta bagnata di pianto e di disperazione: « Sesta compagnia, avanti! » L'*avanti* significava pallottole e morte. Finché venne l'ordine del Comando di Reggimento di ripiegare sulla trincea di partenza.

Da quel giorno mutarono gi umori di tutti i reparti combattenti e si buttarono i primissimi germi del disfattismo che portò a Caporetto, ma poi, mi affretto a dirlo con le parole del Manzoni, i nostri soldati diventarono in seguito invitti e tenaci: « Il brando del guerrier pentito È ritemprato a morte ». Sono parole di Adelchi, e la battaglia del Monte Grappa sta lì a ricordarlo.

Il capitano Chiellini un giorno si trovò insieme con me in un campo a fare quello che fece una volta Andreuccio da Perugia sospeso su quel fragile ponticello lì sul chiassetto del Malpertugio a Napoli, e mi disse: « Eh, tenente Russo, se ci prende una cannonata diranno che siamo morti sul campo dell'onore! ». Un altro ufficiale, effettivo anche lui, un tenente Croce della Ciociaria, un bellissimo ragazzo, perduto malinconicamente per le donne che cercava tra i residuati di guerra negli stambugi di Staranzano e di Monfalcone, una sera, forse presago della sua imminente morte, con chiuso dolore mi disse: « Russo, tu che sai scrivere (sapevo scrivere, soltanto perché ero un dottore in lettere), le dovrai dire queste cose così come vanno qui al fronte ».

Orbene, cari ascoltatori, il fascismo nacque in quei mesi sulle doline del Carso e credo che casi analoghi avvenissero sui monti del Trentino: gli ordini di Cadorna sembravano e anticipavano gli ordini del Duce. Ma io non ne faccio carico al bravo generale Cadorna, che anche per gli anni poteva essere menomato per precoce sclerosi senile (egli aveva 65 anni quando assunse il Comando Supremo), di questo suo autoritarismo feroce, né faccio risalire a tre o quattro generali l'impreparazione e la condotta della guerra. Il Cadorna fu quello che fu, pur nella grandissima probità sua personale e nel suo grande disinteresse. Confluivano in lui una dogmatica educazione confessionale, un orgoglio di piemontese che si ricordava troppo che i piemontesi

avevano fatto l'Italia e non si era aggiornato gran che sul cammino che la nostra nazione aveva fatto dal '61 fino alla guerra del '15 e infine era uomo che viveva nella solitudine del suo altissimo grado, e chiunque comanda e non ha controlli vicino a sé e libertà di giudizio da parte dei collaboratori, quell'uno è destinato, oggi o domani, a soccombere. Quando successe Armando Diaz, non mi azzarderò a dire che il Diaz fosse superiore per ingegno al Cadorna, ma egli aveva due anni di esperienza di trincea e di guerra combattuta con durissime perdite e per giunta aveva il felice temperamento del napoletano bonario, abituato alla filosofia un po' scettica del suo paese d'origine. A Napoli, quando uno le spara troppo grosse dicono: « levate 'e sotto », cioè a dire guarda che ti cade il palazzo addosso. Questa esperienza l'ho fatta io personalmente, per quello che può valere la mia esperienza, quando invasato d'impazienza solfurea portata dalla mia isola natale e al tempo stesso di una qualche alterigia estetica di dottore in lettere, laureato in una celebre università e alla Scuola Normale Superiore di Pisa, passai cinque anni a Napoli dove, fra gli altri motti di saggezza c'era anche questo: « Neh! Signurì, non v'amareggiate, nu vi pigliate collera, avite accussì belli creature, pensate alla salute »; ed io rimanevo sempre disarmato e convinto.

### 3. Il ritorno nelle retrovie.

Io, non vi racconterò le mie vicende personali di combattente, perché ben altro soffersi sull'altipiano di Asiago, ma sempre protetto da qualche dea mitologica e sottratto ai colpi del nemico; ma alcune di esse illuminano il progressivo svilupparsi di quello stato d'animo rivoltoso e al tempo stesso di dolorosa delusione, che seguì alla fine della guerra. Disfattismo e fascismo nacquero ad un parto nelle nostre trincee. Io avevo due fratelli con me, il maggiore di tutti a Bosco del Cappuccio, verso il San Michele, a cui già nel luglio del '15 era stato amputato frettolosamente il braccio destro; un altro, un bellissimo giovane di 25 anni, caduto a Monfalcone, per riprendere le trincee che alcuni reparti di cavalleria appiedati avevano abbandonato paurosamente, scappando fino a San Valentino e perfino a Cervignano. Gli ufficiali di cavalleria provenivano quasi tutti dalle classi aristocratiche, ma qui io li voglio difendere anche per quella loro fuga: furono appiedati da un giorno all'altro, senza la necessaria preparazione per sostituire noi a fare le talpe di trincea; cedemmo difatti loro la parte più tranquilla del fronte, quella di Adria-Werke verso il mare, ma gli austriaci fiutarono il cambio e ne approfittarono per portare lo scompiglio in mezzo a quelle truppe novizie e non allenate. Bisogna concedere qualcosa anche alla psicologia di quegli ufficiali: ricordo un tenente romano, il quale apparteneva al g e n e r o n e , e, invitato con gli altri suoi colleghi alla nostra mensa di reggimento ad Adria-Werke, mi fece questa confidenza, a me avido ed aperto a tutte le confidenze, che non mi è uscita mai dalla memoria: « Mbe', voialtri studenti la guerra la volevate, ma noi che c'entriamo? Che nniente nniente

ho fatto tre anni di Scuola militare per venire a morire qui sul Carso?». Anche la preparazione psicologica ha la sua importanza per la guerra in genere e particolarmente per la guerra di trincea.

In quel momento della battaglia della Rocca di Monfalcone, in cui la fanteria del 22 di Pisa operava e in essa prestava servizio il secondo mio fratello (io m'ero sposato al Monte Seibusi ed eravamo al 14 maggio del 1916), impressionato dai feroci bombardamenti che gli austriaci facevano sul settore più tranquillo del nostro fronte, chiesi al colonnello il permesso di andare in bicicletta a vedere come stavano le cose: il colonnello in altri momenti mi avrebbe rifiutato tale permesso, ma egli era stato informato telefonicamente da qualche ora che mio fratello era caduto, e mi disse: «Vada, tenente, ma sia molto cauto per la strada, perché la battaglia infuria ancora». Io non sono un uomo coraggioso; io ho una tremenda paura della strada e però mi sono rifugiato in campagna al mare da diversi anni e vado sempre in macchina per evitare di essere investito, ma anche in macchina vivo dell'altra paura che possano essere investiti gli altri. Sicché non ho mai pace. Ma allora, con i nervi saldi di giovane Polifemo, ero avventatissimo, o forse perché incosciente come sono i bambini e poi c'entrava di mezzo l'idealità della quarta guerra del Risorgimento italiano! Inforcai la bicicletta e nei pressi di Monfalcone una pallottola mi sfiorò e bruciacchiò la giacca. Arrivai sulla Rocca e mi rivolsi subito al cappellano: «Il tenente Russo?». Non voglio fare una colpa a quel povero cappellano della stolida e indelicata risposta che mi diede, dicendomi asciutto asciutto: «L'ho seppellito cinque minuti fa!» «Io sono il fratello», risposi. Il mediocre cappellano balbettò qualche scusa, ma io non stetti a dargli retta. Rifeci la strada e pregai un collega zappatore, il tenente Berrettini di Pisa, di far riesumare la salma, provvidi ad una doppia cassa zingata perché pensavo che dopo la guerra il mio povero fratello potesse essere trasportato nel paese natìo, laggiù in provincia di Caltanissetta, come avvenne, poiché egli amava molto la vita del paesello. Mentre l'altro, il fratello maggiore, giaceva all'Istituto Rizzoli di Bologna per rimediare con un braccio meccanico all'amputazione frettolosa subita in un posto di medicazione, improvvisato sulle pendici del San Michele. Gli avevano amputato il braccio destro forse perché semplice caporale. Egli, in verità, era preside di Liceo e assai dotto di latino e di greco, ma non aveva fatto a tempo a fare i suoi corsi per ufficiale, ed è ancora oggi a 77 anni uomo remissivo e meno scaltro di me: ferito ad una gamba, caduto a terra, aveva gridato, forse ricordandosi anche lui del libro di lettura, alzando il braccio: «Viva l'Italia!» e una pallottola dum-dum glielo aveva sfracellato.

Carico di amarezze e di tristezza io poi me ne discesi a Caserta, per una provvida legge che dispensava dalla prima linea il terzo fratello, quando due altri fossero stati uccisi o gravemente infortunati; però io non ho partecipato più a dei fatti di arme dopo la presa di Gorizia, ma riconosco volentieri che i reparti del Grappa fecero le nostre vendette e ristorarono il

morale degli italiani. Ma col mio stato d'animo di deluso e di depresso, io passai a fare il tenente alla Scuola militare di Caserta, in un ambiente allora tutto di imboscati; in seguito, molti valorosi colleghi si riscattarono partendo per il fronte e purtroppo non ritornandone più. Alla Scuola militare io ero come spaesato e stranito: un mio capitano, un napoletano, forse ancora borbonico, forse anzi un sopravvissuto del Vicereame di Spagna, mi sguardò, nel mio viso gentil di sventurato, e con aria molto diffidente mi disse: « Lei è un ufficiale di complemento! Allora sarà molto ignorante. Si faccia crescere i baffi e non porti più la pistola, perché la pistola la portano le guardie di pubblica sicurezza ». A farla a posta il giorno dopo venne l'ordine del Comando Supremo che prescriveva l'uso della pistola anche agli ufficiali in servizio territoriale, e di lì ad alcuni mesi, grazie alla generosa *réclame* che mi facevano i colleghi tenenti, fui ratto di colpo al sommo concistoro, perché al Comando scoprirono che io non ero del tutto un ignorante ed allora mi affidarono un insegnamento di pedagogia militare. Ebbi, lo ricordo per curiosità, allievi illustri: Palmiro Togliatti, Carlo Rosselli, Arnaldo Mussolini. Quest'ultimo (buon sangue non mente) io lo bocciai; ma come potevo immaginare che di lì a poco sarebbe diventato un grande uomo anche lui?

### 4. Il discorso di Mussolini al San Carlo di Napoli.

Quando nel '19 passai a Napoli, al Collegio militare della Nunziatella (io sono stato ben dieci anni in mezzo ai militari), dove insegnavo italiano e latino, lì non intesi mai parlare di politica; soltanto Giustino Fortunato, una domenica in casa Croce mi venne vicino e stuzzicava i miei ricordi di guerra: « E allora non è vero che le truppe e gli ufficiali facessero la guerra con grande entusiasmo », egli mi disse. Io, pentito di aver dato questo pretesto a quel degnissimo uomo ma di natura profondamente pessimistica, mi affrettai a dire: « Ma, caro senatore, l'entusiasmo è fatto anche di nausee e di insofferenze », e il Croce, ricordo, applaudì vivacemente alle mie parole. Intanto circolavano le più strane voci disfattistiche a Napoli; c'era una generale rivolta dell'opinione pubblica contro il presidente Nitti, che aveva accordato l'amnistia ai disertori e mentre nell'alta Italia e nell'Italia centrale si organizzavano le squadre di fascisti, nel Mezzogiorno non si aveva ombra di queste organizzazioni e si vivacchiava in una assoluta indifferenza politica. Gli scioperi che avvenivano nell'alta Italia, erano commentati sfavorevolmente; si apprendeva di queste squadre e squadraccie dell'Emilia, della Toscana o del Piemonte, ma con un certo senso di fastidio. Si deplorava D'Annunzio e la sua impresa fiumana. Io sentii parlare del nascente fascismo la prima volta da un gruppo di studenti del Collegio Militare, i quali mi avvicinarono e mi dissero se io volevo dare l'adesione ad un movimento, che era comandato da un certo Mussolini, un uomo molto bravo. Il *certo* non è una parola che aggiungo io, ma è la particella che gli si addi-

ceva in quel momento a Napoli, dove si viveva in un altro emisfero, e noi studiosi specialmente si viveva in una specie di iperuranio filosofico e letterario. Io arretrai tra sorpreso e disgustato, mi aveva dato noia la parola «per valorizzare» la vittoria; talvolta la sensibilità politica si rimpiatta, ahimè, sotto la scorza di un vocabolo: quel «valorizzare» per me era sinonimo di f a l s i f i c a r e , e noi combattenti non volevamo che fosse falsificata la nostra dura e tragica *via crucis*. Bastava dire *ecce homines!* Ma ci volevano le aquile romane e gli immarcescibili destini della stirpe e tutte le dannunzianate, che già ci avevano dato noia in trincea. Difatti di lì a poco mi trovai a correggere un componimento di uno scolaro, infarcito di cotesta rettorica che si veniva formando a spese dei combattenti e della guerra, in cui si diceva, fra l'altro: «I nostri morti risorgeranno dalle doline del Carso e caleranno dai monti del Trentino, gridando, col pugnale tra i denti: A noi!». Oh quel pugnale tra i denti e quell'«a noi!». Io ho un grave difetto, e lo riconosco in pubblico, quello di arrabbiarmi burrascosamente e gli ascoltatori possono immaginare quale furia mi prendesse nel leggere frasi di tal genere. Cacciai lo scolaro dalla classe, ma non giuro di essermi limitato solo a questo: il colonnello, che sapeva di questi miei ritrosi e gelosissimi sentimenti, provvide ad infliggere al ragazzo una grave punizione; io disapprovai questo intervento gerarchico: perché, sapete come si dice, non solo tra moglie e marito non mettere il dito, ma anche tra maestro e discente non mettere niente.

Di lì a poco giunse la notizia che Mussolini, dopo Udine, veniva a parlare a Napoli al teatro San Carlo; io mi ci recai per istruirmi ed andai in platea: la vasta platea del San Carlo era popolata di cinquanta o settanta persone appena, mentre i palchi erano fitti, fitti. Tutta l'alta borghesia era al suo posto di onore. C'era il palco dei Senatori e tra essi il sen. Spirito e, mi dispiace, anche il sen. Croce, mio grande ed allora idolatrato ma poi pur sempre amato Maestro; naturalmente mancava il sen. Giustino Fortunato. Io ero seduto accanto a Floriano Del Secolo, mio collega d'insegnamento al Collegio militare della Nunziatella, di quindici o sedici anni più vecchio di me, nato a Melfi in provincia di Potenza, poi morto, senatore di sinistra nel 1951. Allora dirigeva il *Mezzogiorno*; amico di Alfredo Oriani, aveva spirito amarissimo e caustico, e io non lo vidi mai ridere come non vidi mai ridere l'altro mio amico Adolfo Omodeo; però eravamo amicissimi con il Del Secolo, pur di temperamenti così diversi, e ci parlavamo con il voi che è il pronome più affettuoso e rispettoso che si possa usare a Napoli. Egli era un divoratore di giornali e non perdeva tempo, anche mentre percorreva la strada per venire al Collegio a Pizzofalcone. Qualche volta schiariva a me ignaro le idee su quelle che erano le varie correnti giornalistiche e politiche; volle anzi che anch'io collaborassi al suo *Mezzogiorno*. Ascoltammo, spalla a spalla, il discorso di Mussolini, lui con la consueta sua amarezza, io con la tristezza profonda e squallida del reduce deluso, ed entrambi ci meravigliammo nel vedere applaudire freneticamente dal palco

dei senatori, in modo speciale quando Mussolini fece delle dichiarazioni favorevoli alla monarchia. Mussolini era stato tendenzialmente repubblicano a Udine, ma a Napoli, nel suo proteiforme ingegno, non poteva non essere monarchico.

Uscendo, sull'ingresso, io m'imbattei nel Croce e imprudente e impertinente come sono sempre stato, ma con una profonda riverenza filiale come se parlassi a mio padre gli dissi: « Non vi pare che egli abbia un poco dell'attore?! » — « Che vuol dire!, mi rimbeccò il Croce, anche Napoleone prendeva lezioni da Talma ». Questo avveniva il giovedì; la domenica successiva, il 28, c'era la solita riunione dei pomeriggi domenicali a Palazzo Filomarino, ed assistetti ad una scena veramente drammatica. Giustino Fortunato, il caro vecchietto che si può dire l'iniziatore e l'impostatore del *problema del Mezzogiorno* fino da quando indirizzò Renato Fucini nelle sue indagini di *Napoli a occhio nudo,* passeggiava nervoso nello studio del Croce e andava ripetendo, come se parlasse a se stesso: « Dio onnipotente, Dio onnipotente, ma questa è la fine della borghesia! », « Dio onnipotente, ma questa è la fine della borghesia! », e il Croce, con piglio leonino (aveva allora 56 anni), si slanciava a combattere il pessimismo del suo venerando e da lui pur stimatissimo amico. « Ma, Don Giustino, vi siete scordato quello che dice Marx, che la violenza è la levatrice della Storia? ».

Devo confessare che allora io non sapevo due cose: che Napoleone avesse preso lezioni da Talma, e che Marx avesse detto che la violenza era la levatrice della storia. Dopo qualche giorno, il Croce (che poi era uomo assai bonario, e si doleva di romperla con gli amici ma non si asteneva da tutte le occasioni che potessero portare a una rottura) mi disse: « Vi prego, Russo, accompagnatemi, devo andare a trovare Giustino Fortunato, egli si è avuto a male di alcune mie parole troppo accese di domenica scorsa ». Lo accompagnai in via Vittoria Colonna, 14, ma, per discrezione, non assistetti al loro colloquio, e il Fortunato, di lì alla domenica prossima, tornò a rivisitare il Croce tutti i pomeriggi domenicali ed io presi l'abitudine di frequentarlo in quella via Vittoria Colonna di cui ancora ricordo il numero, dove ebbi la ventura di conoscere Giovanni Amendola e Francesco Saverio Nitti. Non dico che io fossi completamente soddisfatto dell'ambiente direi leggermente borbonizzante di casa Fortunato o almeno di *laudatores temporis acti* (fatta eccezione per Amendola), ma in ogni modo accolsi tutte quelle lezioni e quelle iniezioni di amarezza che mi sono giovate per tutti i tempi successivi. L'amarezza è sempre un'ottima musa per i giudizi storici o critici, e anche per la stessa arte. Gli uomini dolciastri falliscono quasi sempre.

Ancora un ricordo; il 24 ottobre, dopo il discorso al San Carlo, ci fu la sfilata di Mussolini e dei suoi camerati a cavallo, per le vie di Napoli; io, con una persona a me molto cara, assistevo dall'alto del balcone della Rinascente in via Toledo o via Roma; quando la colonna si fu abbastanza avanzata e fu quasi in prossimità di piazza Dante, io con mia moglie mi avviai per tornare a casa. Abitavo all'Arenella, un po' più su del Vomero; ma

lì, proprio in piazza Dante, avvenne un tafferuglio in cui si spararono dei colpi, ma credo soltanto per una esercitazione a fuoco, per un atto di bravura e di sfida. Difatti non ci furono dei morti né dei feriti, ma lo spavento di tutta la folla che costeggiava il corteo fu enorme; io e mia moglie fummo costretti a riparare in uno di quei vasti androni che ci sono nelle case napoletane e con noi vi si rifugiarono le guardie regie, quelle che in teoria avrebbero dovuto difenderci, i soldati di Franceschiello com'io li chiamai in quell'occasione, e molte altre signore impaurite orribilmente.

Mi ritrovai l'anima barbarica della mia isola, allo spettacolo di quello spavento di tante povere donne, di tanti poveri vecchi, di tanti bambini che avevano accompagnato il corteo fascista come se fosse stato una festa di Piedigrotta fuori stagione. E proprio in quel momento maturai un giuramento: come Annibale ai romani io giurai odio eterno ai fascisti. Ma, intendiamoci: chi erano i fascisti? Nessuno di noi allora pensava che potessero mettere radici nella vita politica italiana e per così lungo tempo; e poi, se pure ciò fosse avvenuto, i fascisti dovevano apparirci fin da quel momento dei poveri diavoli che un giorno o l'altro sarebbero pur spariti e non erano certamente i Romani contro cui giurava odio eterno Annibale. Ma confusamente avvertivo che c'era il fascista eterno, che non sparisce mai, l'uomo dalla criminosa violenza, dall'ignoranza crassa, dalla ottusità mentale, piena di protervia. E contro di lui valeva il mio giuramento. Cotesto fascista trascendentale, per dir così, poteva e può albergare in ciascuno di noi, « vivit immo in Senatum venit » e lo incontri ad ogni passo. Riprendo le parole di Cicerone che il De Sanctis ha adoperato in un celebre saggio sul Guicciardini.

Risalendo a piedi, passando per via Francesco Saverio Correra, popolarmente via Cavone a Piazza Dante, dove abita l'editore Ricciardi, ricordo ancora i commenti delle donnicciuole: « néh, Nanniné, hai visto 'u brigante Musolino? » e un'altra, di rimando « Gesù, Gesù che faccia che tiene », e un'altra soggiungeva « Parevano i giudei della settimana santa ».

Poi il 4 gennaio del '25 andai, quasi per l'ultima volta a Napoli poiché ero passato definitivamente a Firenze, per congedarmi dal Croce, e il Maestro mi accolse con grande tristezza e scoramento profondo: « Avete sentito le prodezze del Mussolini? ». Alludeva al discorso del 3 gennaio. « Non si può pensare che l'Italia da oggi è senza la libertà », e fece un gesto vago di disperazione. Il filosofo napoletano, mentre diceva queste cose, aveva il tetro e disfatto giallore che gli si diffondeva in viso, alla notizia di qualche catastrofe della Nazione: erano i colori di Caporetto, come io li chiamavo, perché glieli avevo visti nei giorni di Caporetto e glieli vidi l'ultima volta, ma attenuati, nel giugno del '46 trovandomi suo ospite, per la caduta della monarchia. Per la sciagura di Caporetto mi aveva detto desolatamente: « Allora noi siamo gli epigoni di una civiltà al tramonto?! ». Da quel giorno Benedetto Croce diventò il capo animoso e inflessibile dell'antifascismo italiano e preservò, di contro a pochi simoniaci, tutta la scienza e le lettere

italiane e diede forza a tutti i suoi discepoli e li allevò alla severa disciplina degli studi.

Ricordo nel '26, dopo il tentato saccheggio della sua casa da parte dei fascisti napoletani, seduti insieme al caffè Paszkowski di piazza Vittorio Emanuele a Firenze, mi disse: « Ebbene, caro Russo, ero arrivato all'età in cui potevo rimbambire. Devo al fascismo questo rinvigorimento di cui voi parlate, e spero di potere morire soltanto quando avrò adempiuto a tutto il mio compito. E allora: *Dimitte, Domine, servum tuum* ». E levò malinconicamente gli occhi al cielo, secondo una mimica molto naturale negli uomini del nostro Mezzogiorno. Questo è il ricordo più solenne che io ho dell'umanità del mio grande Maestro.

Ma bisogna pur dire che dal 1926 al 1946 l'Italia migliore e segreta fu tutta crociana: tutti abbiamo questo debito di riconoscenza verso il Maestro napoletano. L'Italia si riscattò in Lui. Ed è riconoscimento che viene dagli stessi comunisti, che nella prima fase si iscrissero idealmente nelle file della scuola crociana. Poi cominciò lo sbandamento e la divisione dei partiti; gli abusi di alcune ninfe Egerie, per non dire di alcuni fanatici del loro particulare, del cosidetto partito liberale, che parlavano del « Santissimo » e avrebbero voluto trascinare il Croce da un palcoscenico all'altro, e l'età del Croce, fattasi molto grave, fecero il resto. Ora, cari ascoltatori, è stata ripresa la lotta da varie parti e con buon accordo contro i tentativi di ritorno del clerico-fascismo.

*Febbraio 1961.*

LUIGI RUSSO

# LA STORIA DELLA FILOSOFIA E IL SUO SIGNIFICATO *

Non è un gesto soltanto di convenzione quello che io qui compio, ringraziando la Facoltà di avermi dato con la sua decisione una possibilità di operare nel movimento d'una così alta tradizione. Se debbo e posso tacere una certa perplessità, le cui ragioni debbono rimanere private, non posso né debbo lasciare inespressa la profonda inquietudine, che non cessa di agitarmi quando m'avviene di sentirmi in presenza di coloro che mi hanno preceduto in questa cattedra. E che cosa è questa presenza temuta, e pur continuamente sollecitata, se non una apertura a quell'ansia che noi credevamo non più operante, e che ora dobbiamo riconoscere anche in coloro ai quali noi giovani crudelmente la negavamo? Questa inquietudine rimette in questione il mio sapere come possibilità di comunicazione, lo richiama alla sua provenienza, lo espone al rischio della solitudine.

Che cosa è la filosofia? Forse è venuto il tempo della rinuncia alla questione, forse i bisogni del tempo sollecitano altre questioni, per cui non è più lecito domandare di una filosofia in sé, dacché filosofia è quella scienza che è stata finora riconosciuta con questo nome. Ciò che è entrato in crisi, ciò che va posto da parte, è la pretesa della coscienza privata di farsi inizio e senso del filosofare. Questa rinuncia proviene e si motiva nella individuazione della storicità stessa della coscienza comune. Essa pone in crisi la credenza tradizionale in una nostra originaria libertà. E come allora possiamo noi filosofare, se non possiamo più credere nell'assoluta oggettività e incondizionatezza del nostro discorso? Dove ci è dato giustificare, da quale provenienza ci è dato il bisogno della totalità, ci è dato quel bisogno dell'uomo totale, che ci impedisce di arrestarci e riconoscere come assolute le contraddizioni del tempo? Colui che vi parla, non può che fare questo, porre questioni, interrogare, non già perché così vuole la tradizione, perché così i non filosofi pretendono che operi colui che filosofa, ma perché rifiuta di conoscere nella situazione del tempo la situazione.

Ho scelto come tema la storia della filosofia e il suo significato, l'ho scelto anche in omaggio ad un Maestro, Vito Fazio Allmayer, al quale, fra

---

* Testo della prolusione letta il 1° marzo 1961 nell'Aula magna storica dell'Università di Pisa, alla presenza del collegio dei professori, e di molto pubblico di studenti e di studiosi.

tanto, io debbo il fastidio e l'insofferenza per gli uomini della notte, per gli ebbri cantori della catastrofe.

Con Hegel la storia della filosofia non è più una propedeutica, non è più, pertanto, la non-filosofia. Possiamo, è vero, aggiungere che essa è una parte del sistema, sia pure del sistema esposto, dove non è presente. Possiamo noi accettare questo risultato, procedere come se non ci fosse più bisogno di rimetterlo in questione? Il che vuol dire: è possibile mantenerlo fuori dal sistema, o diventa sinanco impossibile darne una giustificazione? Fuori del sistema, la storia della filosofia diventa qualcosa di altro, diventa, cioè, la storicità del filosofare, la impossibilità di trascendere il proprio tempo.

Sino a qual punto questa impossibilità è stata presente nella coscienza moderna? Soltanto in qualche momento ci è dato ascoltare qualcosa che possiamo intendere come veniente su dallo stupore che pur dovrebbe continuamente oggi agitare la filosofia.

Il nostro tema, nel suo primo configurarsi: perché oggi una storia della filosofia?, trova già una sua giustificazione dal fatto che noi filosofiamo dopo Hegel. Certo noi potremmo anche filosofare senza Hegel, ma in questo caso negheremmo quella provenienza, dalla quale, per noi, risulta unicamente sensata la questione.

La risposta può avere inizio da punti diversi. Ma l'inizio migliore è quello che ha già iniziato ponendo la questione, cioè, la nostra provenienza da Hegel. Dobbiamo pertanto procedere ad una adeguata determinazione di cosa sia per Hegel la storia della filosofia. Non ci si può limitare ad una ricerca che ne astragga il concetto. Tale modo di procedere rischia di rinviarci indietro, perché saremmo condotti a far valere, sia nel riconoscerlo, sia nel rifiutarlo, quel concetto in direzione metastorica, assoluta.

Una lettura prehegeliana di Hegel è quella che, per giustificare o no la sua filosofia della storia, si domanda se una filosofia della storia sia in generale possibile. Hegel ha in questo modo determinato il problema: *Wie es komme dass die Philosophie eine Geschichte habe.* Che significa questo? Siamo noi ancora nella situazione di poterci domandare questa possibilità, ma così che essa rimanga legata alla riflessione di Hegel? E in questo caso, non ci lasceremmo anche qui sedurre dalla facilità della innocenza, per cui Hegel e la sua questione ci stanno dietro, sono un passato, con il quale noi possiamo o no entrare in rapporto?

Pensare sino in fondo la questione del come avviene che la filosofia abbia una storia, significa ricercare perché Hegel si sia posto il problema. La questione non è identica né a quella che si chiede del rapporto tra storia della filosofia e filosofia, né a quella che si chiede del rapporto filosofia-storia.

Che la filosofia abbia una storia, vuol dire che i problemi, nei quali di volta in volta essa si è trovata impegnata e cointeressata, hanno una direzione ed è questa direzione che sola rende possibile il riconoscimento. Ma perché Hegel, e lui solo, ha potuto riconoscere quella direzione? Perché per Hegel quel movimento è giunto al suo termine. Le diverse e contrastanti po-

sizioni, nelle quali il pensiero si era affaticato e aveva lottato per più di due millenni, sono per Hegel un movimento, un solo movimento, e lo sono perché ora la filosofia ha attinto il proprio concetto. I sistemi, che si erano succeduti in una lotta senza tregua, sono ora riconosciuti come forme filosofiche, cioè come forme anch'esse particolari, dacché ognuna non aveva avuto che una sola possibilità per farsi valere, l'annientamento di tutte le altre. La filosofia, pervenuta al proprio concetto, questa è la filosofia che rende possibile una storia di sé, ma il suo sapere è soltanto un guardare indietro, uno *Zurücksehen*.

Al termine della *Enciclopedia delle Scienze filosofiche*, l'unica esposizione che Hegel ha dato dell'intero sistema, leggiamo: « Il movimento che è la filosofia, attinge alla fine il suo proprio concetto, cioè guarda indietro al suo proprio sapere ». La filosofia è diventata non più un sapere di qualche cosa. Essa è il sapere che si sa come tutto, non il sapere dell'Assoluto in sé come idea, come postulato, ma l'Assoluto stesso che si comprende a partire da sé.

Questo risultato, per cui il sistema stesso rende possibile una storia della filosofia, laddove prima era possibile soltanto un riconoscimento esterno di molte filosofie, può essere esposto in modi diversi. Hegel lo ha esposto come logica. Ma che cosa lo ha reso possibile? Che cosa ha reso possibile la identità — sia essa dialettica o no, qui non importa — dell'essere e del pensiero, o, per esprimerci nel linguaggio aurorale della storia, di *φύσις* e *λόγος*?

Prima di procedere nella ricerca del fondamento di questa identità e del suo significato, dobbiamo prender coscienza di ciò che ci spinge a chiederci che senso abbia oggi una storia della filosofia. La questione non è un gesto gratuito, essa è imposta dalla situazione del tempo, dove l'angoscia sta continuamente in agguato, dove continui sono gli attacchi alla ragione, dove urla il pessimismo di inquieti spiriti notturni. Se quel senso fosse, in ultima istanza, un non-senso? Una tale risposta è stata data circa ottant'anni fa e la sua attualità è oggi provata dalla sua ripresa in uno dei pensatori più inquietanti, più difficili, Martin Heidegger.

Non è più possibile un semplice rifiuto, non è più possibile oggi negare la eccezionale serietà e coerenza del pensiero nietzschiano. Chi è Nietzsche? Egli è colui che non lesse nella storia del pensiero occidentale se non lo spirito della vendetta, *der Geist der Rache*, e il suo concludersi nel nichilismo come la logica interna di quel movimento che ebbe inizio con Socrate. Dopo Socrate, il filosofo vive in esilio e cospira contro la sua patria (*Die Philosophie im tragischen Zeitalter*, § 2). Non è possibile qui seguire l'attacco nietzschiano nei suoi particolari, nella sua evoluzione, anche se tale analisi è ancora da compiere. Ci limitiamo a scegliere alcune espressioni-guida: « *Die Dialektik ist nur eine Art der Rache* ». Questa condanna radicale trova la sua giustificazione in quest'altra affermazione: « *Mit der Dialektik kommt der Pöbel obenauf* » (*Goetzen Dämmerung*, § 5). Perché questo? Perché la dialettica è discorso, comunicazione, è il movimento stesso, nel quale il sapere come vi-

sione viene dichiarato non-sapere e dove la morale aristocratica, che sorge da un trionfante dir di sì a se stesso come affermazione della differenza, viene contrastata dalla ricerca dell'accordo, dalla volontà mediatrice e concettualizzante. Forse Nietzsche non ha mai letto la celebre esposizione che Hegel compie della dialettica del signore e dello schiavo, in cui pone l'inizio della storia. Ma non c'è dubbio che egli in un certo senso l'abbia riconosciuta nella oggettività della situazione. Se no, come l'avrebbe così rigorosamente respinta?

Hegel riconosce la dialettica nella relazione in sé del signore e dello schiavo. Nietzsche, invece, la riconosce come azione unilaterale, iniziativa e decisione dello schiavo. Il rifiuto nietzschiano trova in questa individuazione di provenienza marxista, la sua possibilità stessa. La dialettica mantiene, in tal modo, intera in questo rifiuto la propria struttura rivoluzionaria. La dialettica che è il pensiero e l'azione dello schiavo, è anche l'azione storicizzante. La storia è, per tanto, una volta che essa ha avuto inizio — ed è per questo che un inizio, ogni inizio, è già decadenza —, nient'altro che una lotta sanguinosa, il cui movimento è lo spirito della vendetta.

Se ora prendiamo in esame il tema fondamentale nietzschiano, che è quello della liberazione *dallo* spirito della vendetta, cioè anche *dalla* storia, troviamo che lo spirito della vendetta una volta è posto in rapporto con la volontà di uguaglianza, una seconda volta con il tempo: « Redimere l'uomo dalla vendetta questo è per me il ponte alla somma speranza e un arcobaleno dopo lunghi temporali. Ma le tarantole desiderano tutt'altra cosa » (*Also sprach Zarathustra: Von den Taranteln*). Tarantole, con questo nome Nietzsche chiama i dialettici, cioè i predicatori dell'uguaglianza. « Lo spirito della vendetta, questa è stata finora la migliore riflessione degli uomini. Questo sì, questo soltanto costituisce la vendetta, l'odio della volontà contro il tempo e quello che fu » (*Von der Erloesung*).

Noi dobbiamo procedere sino a poter rispondere alla questione della identità o no dello spirito della vendetta, che agisce come volontà di uguaglianza, con lo spirito che agisce contro il tempo che fu. Contro ogni apparenza basta soltanto porre in luce l'assoluta coerenza nietzschiana e la sua polemica con la dialettica, con la mediazione. Anche qui c'è una oggettiva antitesi con la meditazione hegeliana, ed è questa corrispondenza la possibilità di una autentica interpretazione. La vendetta contro il tempo, infatti, possiamo guardarla da diversi punti di vista, che pur nella loro differenza ci conducono allo stesso risultato. L'espressione nietzschiana « vendetta contro il tempo » interpreta, infatti, la fondazione che Hegel dà delle ideologie dell'evasione come espressioni della coscienza servile, la quale come costruzione concettuale ha la sua giustificazione nel lavoro, mediante cui si afferma costruttrice di un mondo umano e coscienza storicizzante. Se Hegel individua nel lavoro la genesi stessa del concetto e della storia, Nietzsche nega il lavoro per ciò che esso si oppone all'eterno ritorno, si oppone a che il passare stesso e ciò che passa, ritornino come l'identico.

Ma è nella ripetizione che Heidegger compie del pensiero nietzschiano,

che noi possiamo e dobbiamo comprendere qualcosa che deve cointeressarci, perché ci troviamo di fronte a qualcosa che possiamo chiamare il destino stesso del mondo. Che significa, infatti, la decisione heideggeriana di riprendere il nichilismo nietzschiano come ciò che dà un nome al destino di più di due millenni di storia occidentale? Heidegger vuole comprendere Nietzsche all'interno della storia della metafisica occidentale (v. *Nietzsches Wort « Gott ist tot »*). Nietzsche non è, allora, più un negatore solitario, non è colui che ha compiuto una violenza, che ha detto un no, un tragico no, ma è l'espressione stessa della distruzione di sé, alla quale la metafisica occidentale è pervenuta per una sua logica interna. Quel nichilismo non è, infatti, un fenomeno storico tra altri, ma il movimento fondamentale della storia dell'Occidente; ed è pertanto esso che dà finalmente un nome al destino di tanti secoli di storia.

Anche per Heidegger la filosofia con i sofisti inizia il tragico del proprio esilio. Con un rigore anche maggiore di quello nietzschiano, Heidegger esprime anche la tesi che la stessa filosofia è un pensiero in esilio, la nostalgia verso quell'armonia con il *λόγος*, con l'*ἓν πάντα*, nella quale vissero Eraclito e Parmenide, i più grandi pensatori. « Per l'appunto questo, che l'ente dimora raccolto nell'essere, che l'ente appare nella luce dell'essere, per l'appunto questo è ciò che pose i Greci ed essi per prima ed essi soli, nello stupore. L'ente nell'essere, questo divenne per i Greci lo stupore più alto » (*Was ist das — die Philosophie?*, p. 22). Soltanto dopo l'attacco dei sofisti, il cui « intelletto aveva per ogni cosa una spiegazione tale che ognuno potesse comprenderla e portarla al mercato », il *σοφόν*, l'ente raccolto nell'essere, divenne oggetto di ricerca. « Una tale ricerca che tende verso il *σοφόν*, verso l'ente nell'essere, divenne la questione: che è l'ente, in quanto è? » (p. 24). Heidegger riprende dopo Nietzsche la coscienza della grande lotta che ebbe luogo in terra greca.

Anche noi riconosciamo il significato decisivo di quella lotta, meglio, di quell'inizio, ma noi stiamo dalla parte dei dialettici. Ma proprio per questo, per il nostro riconoscerci ancora impegnati in essa, possiamo comprendere perché Nietzsche vede in essa l'inizio stesso della decadenza dei Greci. Dobbiamo esser capaci di inquietarci per quell'inizio, che rappresenta un autentico salto qualitativo (nel senso forte che Hegel dà a questa espressione) della storia del pensiero, anzi l'inizio stesso della nostra storia. Soltanto così possiamo riconoscere nel nichilismo nietzschiano non la conclusione della metafisica e della nostra storia, ma il più coerente rifiuto di quella direzione, nella quale il pensiero si è posto con quell'inizio.

Un grande dibattito, ripetiamo, ebbe luogo in terra greca, un dibattito determinante la direzione dell'intera storia del pensiero che più non si muove *ἀπ'ἀνθρώπων ἐκτὸς πάτου* (Parmenide, Framm. I), ma lungo il sentiero stesso degli uomini. Noi dobbiamo restituire ai primi eroi di questa lotta, a Protagora *φορμοφόρος*, a Gorgia, la loro gloria, e individuare in loro non i negatori di uno scolastico criterio della verità, ma i primi grandi sostenitori che il sapere non è una visione solitaria, che il sapere è comunicazione, e che ciò che non è comunicabile o esprimibile, non è sapere. Questo è il significato di quella

polemica di Gorgia contro l'essere, una negazione per l'affermazione della possibilità del logo e del suo distacco dalla natura, una prima radicale e per noi astratta, e per noi soltanto, affermazione del linguaggio come possibilità del manifestarsi del mondo. Come non avvertire in quella negazione dell'essere il primo manifestarsi di quella negatività per cui l'uomo può unicamente riconoscersi? La città si afferma come il luogo della verità, la città come comunità di uomini liberi, e così possiamo penetrare il senso dell'affermazione socratica: «*τὰ μὲν οὖν χωρία καὶ τὰ δένδρα οὐδέν μ' ἐθέλει διδάσκειν· οἱ δ' ἐν τῷ ἄστει ἄνθρωποι*» (Fedro, 230 d). E a Socrate noi continuamente ritorniamo perché questo, il mantenerci nel sentiero degli uomini, questo esige da noi un impegno difficile, il più difficile, perché il più continuamente minacciato da tragiche storiche infedeltà.

Ritorniamo alla questione: è possibile dopo Hegel, una storia della filosofia? Il severo attacco nietzschiano e la sua ripresa in Heidegger denunciano la possibilità di una distruzione. Ma questa distruzione, non dimentichiamo, è resa possibile dal suo presentarsi come un intero. Così dobbiamo ritornare ad Hegel, porre il problema del come fu possibile ad Hegel questa comprensione, e al termine porre la questione nostra, la questione, cioè, di coloro che vengono dopo Hegel. Ciò che è determinante nel sistema hegeliano, è la identità del rapporto dialettico con il rapporto storico. Questa identità, però, non è la filosofia di Hegel. Possiamo anche dire, questa identità è resa possibile dal sapere di Hegel, che è sapere assoluto.

Non dobbiamo porre la questione partendo dalla possibilità o no di una storia della filosofia prima di Hegel. La questione è un'altra: Qual è il rapporto che i diversi sistemi mantengono tra loro prima di Hegel? Questo rapporto noi lo chiamiamo dialettico ed è quel rapporto che troviamo attivo nel dialogo socratico-platonico, nella esposizione che Aristotele compie delle soluzioni date dai sapienti al problema, oggetto della sua ricerca. Aristotele stesso ha teorizzato la tecnica di questo dialogo nei *Topici*.

La coscienza di questo rapporto è una conquista che va di volta in volta tentata come possibilità dell'intendimento di un sistema.

Ciò che si presenta come falsificazione critica arbitraria, risulta dalla violenza delle questioni, alle quali i sistemi precedenti non possono rispondere, perché quelle questioni non rappresentano, non costituiscono la problematica, dalla quale essi provengono. Se non si tien conto di questo rapporto, il nuovo sistema appare costruito su una negazione non motivata, non oggettiva. Se non si tien conto, ripetiamo, di questo rapporto, i grandi sistemi appaiono privi di un'autentica possibilità di comunicazione, si profilano vette solitarie, impossibili. La motivazione di un sistema è di volta in volta da ricercare nelle questioni sulle quali esso interroga e che ne costituiscono l'inizio. Entro questo rapporto, il sistema interrogato subisce una pressione per cui esso rischia di non essere riconoscibile. Si pensi al rapporto dialettico che Kant istituisce con Cartesio, che la *Dottrina della Scienza* mantiene con la *Critica della Ragion Pura*. Questo rapporto è, infatti, esterno.

Le questioni, sulle quali il nuovo sistema pone la possibilità del proprio venire all'essere, queste questioni sono di volta in volta da ricercare nella situazione storica che è altra.

Che avviene con Hegel? Hegel scopre il rapporto dei sistemi con il loro tempo. Questa lettura precede, si badi, la costruzione del sapere assoluto. Nelle sue pagine di Berna, di Francoforte egli ha già individuato nell'uomo di Kant l'uomo del proprio tempo, nei dualismi kantiani i dualismi e le contraddizioni del tempo, nell'uomo della *Dottrina della Scienza* la violenza rivoluzionaria. Egli, cioè, sa già che la filosofia non fa storia con se stessa, ma con la realtà. Quel rapporto dialettico è la giustificazione che nel proprio interno un sistema dà del suo prodursi. Ma è la realtà che fonda quel rapporto. Rapporto storico, rapporto dialettico esprimono su piani diversi ciò che Hegel chiama i bisogni del tempo.

Per poter condurre la ricerca, scegliamo la tesi hegeliana che la filosofia non poté sorgere che là dove fiorirono libere costituzioni. Questa determinazione va più in là di una indicazione del filosofare come possibile, laddove esiste una libertà di espressione. No, Hegel dice qualcosa di più decisivo per il nostro tempo. Hegel afferma che il filosofare vien su dal bisogno della mediazione. Esso si identifica in un senso che potremmo dire esistenziale, con la rinuncia alla violenza. Per mantenerci e durare in questa lettura, ci si ricordi che Hegel nega una filosofia orientale, per il fatto che in Oriente uno solo è libero, il despota. Non c'è allora dialettica, non c'è storia, non c'è libertà. Noi potremmo qui spingere a fondo la ricerca, porre la questione, come si giustifichi filosoficamente questa negazione hegeliana di fronte alla lotta iniziale per il riconoscimento e generatrice della dialettica stessa del signore e dello schiavo. Questo soltanto possiamo dire: Hegel qui pone in crisi la dialettica del signore e dello schiavo come proveniente dall'intero del rapporto. Ce ne possiamo ricordare. Nietzsche aveva affermato che la dialettica non è nel rapporto in sé, ma è una iniziativa della coscienza servile, della coscienza insoddisfatta. Nietzsche aveva potuto dire questo, perché tutto il suo pensiero era stato investito dalla crisi, nella quale il mondo — il mondo concettualizzato da Hegel — era entrato. La filosofia, ripetiamo, sorge per Hegel come bisogno in una comunità di uomini liberi. Ma nel mondo greco la libertà è limitata, perché esiste ancora la schiavitù. Questo è il limite, la contraddizione assoluta, che si fa salto qualitativo. Del mondo cristiano-borghese Hegel dice: « In esso tutti gli uomini sono liberi ». Questo risultato è ciò che rende possibile il sapere assoluto, il riconoscimento della unità della filosofia con la storia della filosofia. La filosofia può ora, infatti, comprendere se stessa, in quanto l'uomo ha compreso totalmente se stesso.

Prima di ritornare alla questione se questo risultato possa farsi valere nella situazione del tempo, dobbiamo ancora ricercare il senso della grande affermazione hegeliana: « Quando la filosofia pone grigio su grigio, una forma della vita è invecchiata. L'uccello di Minerva inizia il suo volo sul far della sera ». Una grande età tramontava, un nuovo mondo stava per sorgere.

Non è senza importanza che questo senso della sera sopravviene per la prima volta nella prefazione alla *Filosofia del Diritto*, cioè nelle pagine che Hegel scrive dopo. Questo senso proviene indubbiamente dalla individuazione che Hegel ha fatto di una classe di uomini che negano lo Stato, che si oppongono e non, si badi, per un arbitrio, ma per una necessità; essi sono un prodotto di quella società che si è riconosciuta nello Stato. La loro opposizione è fondata sul fatto di non avere la possibilità d'un riconoscimento. Hegel usa un termine che già abbiamo trovato nella direzione stessa della ricerca, *Poebel*. « Il decadere di una grande massa al di sotto di un certo modo di vita, che si regola automaticamente come necessario per un componente della società, e con ciò la perdita del sentimento del diritto, dell'onestà e dell'onore di umanamente esistere con la propria attività e il proprio lavoro, produce la formazione della plebe. Il che a un tempo stesso comporta una facilità più grande di concentrare in poche mani ricchezze sproporzionate » (*Phil. d. Rechts*, § 244). Hegel qui arresta la ricerca, non procede oltre nella denuncia di questo scandalo, nello scandalo di uno Stato, immagine e realtà stessa della ragione, che produce come natura cieca una situazione non universalmente umana.

La filosofia dopo Hegel non poteva che riflettere, anche come mera inquietudine e sofferenza ignara della propria origine, questa situazione, questo scandalo, questo angosciante sentimento della sera. Anche questo proviene da Hegel: « Se l'opposizione, nella misura nella quale appare, non intacca più soltanto la superficie, ma diviene sostanziale, allora lo stato inizia il suo declino » (§ 302).

Diverse sono le forme, nelle quali dopo Hegel si manifestano la paura e la crisi. Il rifiuto della ragione come giustificazione del finito è una fuga di fronte alla storia, una decisione di non procedere in quella direzione, un ritrarsi in una interiorità obliosa della propria origine storica. Due posizioni erano, infatti, possibili: o avvertire in quel tramonto non tanto il corrompersi di un'epoca, quanto il travaglio faticoso e terribile, che ha accompagnato ogni volta il sorgere di un nuovo mondo — ed era oggettivamente questa la direzione indicata da Hegel —, o individuare in quel tramonto il senso di una catastrofe assoluta, di una morte assoluta.

Noi possiamo qui prender piena coscienza del nichilismo nietzschiano e della lettura che di esso fa Heidegger come logica conclusione della intera storia della filosofia occidentale. Noi possiamo ancora prender coscienza da dove venga quel senso del tragico, che oggi viene riproposto come fedeltà all'uomo e alla sua finitezza. Non è possibile esporre al senso della catastrofe, al nichilismo come destino la storia della filosofia occidentale. Una tale esposizione ne dichiara già il non-senso, l'assurdo. Se la direzione della storia, dove l'uomo è andato via via riconoscendo se stesso ed ha compiutamente di volta in volta riconosciuto se stesso, conduce ad un assoluto non-senso, cosa saggia appare il non radicalizzare la questione, il non porsi il significato di quella

storia nella sua totalità, e restituire ai sistemi, liberandoli da quel tragico rischio, una loro interiorità, una loro assolutezza.

Ma quest'assolutezza o interiorità non potrebbe in ultima istanza essere mantenuta se non staccando il sistema da quel rapporto dialettico che esso ha con gli altri sistemi, cioè da quel rapporto che lo giustifica e lo rende intelligibile. Contro l'impegno, contro questo impegno astratto di colui che si arresta di fronte al pericolo della radicalizzazione, sta il rapporto vivente dei sistemi, rapporto per cui l'assolutezza è di volta in volta soltanto del sistema che interroga. Negare quel rapporto vuol dire rendere assolutamente gratuito il sopravvenire dei sistemi. In nome di una supposta incondizionatezza si verrebbe a violentare la vita storica del pensiero e porne a fondamento un non-fondamento, l'irrazionale stesso. La direzione lungo il sentiero degli uomini non è un significato arbitrario o di parte, imposto a una storia resa allora astratta, ma è la direzione stessa di una storia che ebbe inizio in terra greca. Riconoscerla è il compito di colui che rifiuta l'oblio della origine.

ARTURO MASSOLO

# ASPETTI E PROBLEMI DELLA CULTURA NELLA SOCIETÀ CINESE

## 1. Carattere laico della cultura e della società.

Assume certamente rilievo problematico assai stimolante per uno studioso formatosi entro la matrice culturale europea, di origine metafisica e religiosa, trovarsi a sperimentare i modi di una società, come quella cinese, che raggiunge livelli di alta dignità morale prescindendo da giustificazioni tipicamente teologiche o metafisiche e da un'organizzazione chiesastica centralizzata e popolare.[1] La civiltà cinese è venuta infatti configurandosi, nella sua storia, con caratteri essenzialmente laici e mondani: ha elaborato il tipo dell'uomo saggio che sa comportarsi civilmente anziché quello dell'uomo devoto proteso alla conquista di sopramondane beatitudini. I monaci ancora oggi praticano riti tradizionali, ma la grande maggioranza della popolazione continua a vivere fuori di specifiche comunità religiose mentre la dimensione teologica dà luogo più che a culti a commemorazioni che non trascendono l'ambito della vita familiare e sociale. Il culto degli antenati, ad esempio, assume valore di celebrazione laica del loro ricordo, di evocazione della loro presenza nella continuazione del gruppo familiare. Per quanto sia spiegabile la tentazione di prestare al popolo cinese, forse il più laico ed agnostico che la storia conosca, i modi della problematica religiosa nata entro la matrice culturale europea, è certo che il senso della « caduta », l'angoscia del « peccato », la paura della « dannazione » eterna, il bisogno di « salvezza » sopramondana, non sono dimensioni elaborate dalla cultura cinese, né trovano riscontro nella pratica religiosa popolare.

Il Confucianesimo fu un'ipotesi di saggezza laica atta a garantire l'or-

---

[1] Nello scorso autunno ebbi modo di effettuare un viaggio di studio nella Repubblica popolare cinese, come componente di una delegazione di docenti italiani (Ugo Spirito, Franco Lombardi, Dina Bertoni Iovine, Angiola Massucco Costa, Sergio Cammelli), su invito dell'*Associazione cinese per i rapporti culturali con l'estero* e del *Centro per lo sviluppo delle relazioni con la Cina*, che ha sede a Roma. Lo studioso di educazione europea che si trova, nel giro di poche ore, depositato da un aereo entro una società così diversa dalla sua, come quella cinese, viene subito impegnato a scegliere una prospettiva problematica la meno infeconda ai fini del « capire », per superare ogni tentazione di condurre la sua esperienza con l'animo del turista o del cattedratico o del giudice. Delle ipotesi problematiche da me vissute visitando la Cina, le considerazioni sintetiche qui proposte puntualizzano alcuni aspetti.

dine gerarchico della società feudale, assegnando a ciascuno i confini invalicabili entro cui agire per la salvezza della famiglia e dello Stato. Non propose ideali ascetici di rinunzia al mondo, non stimolò ansie di beatitudini celesti. Agnostico nei riguardi della metafisica dei massimi ed eterni problemi (origine del mondo, immortalità dell'anima, esistenza di Dio, ecc.),[2] si tradusse in termini di etica laica e di mondana saggezza, di « galateo » civile. Il Taoismo, di fronte a taluni insuccessi della vita organizzata, diversamente dal Confucianesimo, prospettò al cinese il ritorno del singolo alla semplicità della natura, nel tentativo di immedesimarsi col « Tao », concepito non come divinità personale ma come forza che si rivela a chi si pone fuori di ogni convenzione cristallizzata. Si trattava, comunque, di una proposta di « salvezza » nel mondo, in nome della spontaneità naturale da riscoprire.

Il Buddismo, di origine indiana, venne, nel primo secolo dell'era cristiana, a suggerire in Cina miti di evasione da ogni impegno sociale e politico. Trovò resistenza negli ambienti aristocratici confuciani, conservatori e xenofobi. Nelle masse popolari stimolò atteggiamenti tipici della mentalità religiosa, ma l'ideale del celibato e della vita monacale da esso proposto, calato entro i modi della civiltà cinese, è venuto sterilizzandosi, perché estraneo alla mentalità di un popolo abituato a vivere nei rapporti della comunità familiare e sociale, intimamente laico, capace anche di scettica ironia.

La cultura elaborata dai dotti cinesi, mentre esprimeva il modo con cui le classi aristocratiche pigliavano coscienza di sé e giustificavano le proprie immunità, tuttavia, in quanto « galateo » civile, filtrò dalle chiuse porte del privilegio e si fece, in taluni aspetti, costume popolare.[3] Ancora oggi il popolo cinese, anche a livello dell'analfabeta, vive entro una trama di rapporti etico-sociali che testimoniano la presenza di una « filosofia » che si è fatta « popolo », documento di raffinata civiltà.[4] Sicché pare opportuno ricordare qui che la Cina, dalla cultura illuministica dell'Europa settecentesca, poté essere idealizzata, come « una tesi e un esempio, una società fondata sull'etica e

---

[2] Dai *Lun-yü* e cioè Dialoghi o Colloqui del Maestro con i discepoli: « Il Maestro non parlava di prodigi, di atti di forza, di disordini di (natura) o di spiriti ». — « Chi Lu chiese come si possono servire gli spiriti. Il Maestro disse: « se non si è ancora (appreso) a servire gli uomini, come si potranno servire gli spiriti? ». — « Posso osare di interrogarvi intorno alla Morte? » (continuò Chi Lu). (Il Maestro) disse: « Non sappiamo ancora cos'è la Vita. Come potremmo conoscere cos'è la Morte? ». Giuliano Bertuccioli, *Storia della letteratura cinese*, Nuova Accademia, Milano, 1959, pp. 44-46.

[3] « L'umanitarismo confuciano si radicò così profondamente in principî di ordine generale da giungere progressivamente ad allargarsi, fino ad abbracciare nella sua sollecitudine tutto il popolo ». René Grousset, *Storia dell'arte e della civiltà cinese*, Feltrinelli, Milano, 1958, p. 77, nota.

[4] « C'è un tratto rilevato da tutti gli « psicologi », e che rimane vero: il Cinese è meravigliosamente educato, genialmente educato. Da Mao Tse-tung al contadino incontrato per caso sulla strada, l'educazione cinese non si distingue semplicemente per quanto essa può avere di cerimonioso e di formale. Non ci sono *cineserie* nella cortesia cinese. Si distingue per le attenzioni, l'immaginazione, una certa abitudine a mettersi al posto degli altri — e la discrezione nello sforzo di rendere felice il proprio ospite. I Cinesi sono i primi a ridere degli eccessi di una cortesia troppo atteggiata ed esageratamente meccanica ». Claude Roy, *Introduzione alla Cina*, Feltrinelli, Milano, 1956, p. 423.

non sulla chiesa, un governo indipendente da ogni classe privilegiata, una scala di valori nella quale la cultura occupava un posto altissimo, un sistema che pareva affidare l'autorità ai dotti e quindi presumibilmente ai saggi, una costituzione politica che non esaltava i militari — insomma, tutto ciò che, secondo i pensatori liberali, mancava all'Europa».[5] Nonostante la idealizzazione polemica, gli illuministi europei riuscirono ad individuare alcuni dei valori singolari elaborati dalla civiltà cinese, costitutivi della sua intima giustificazione, presenti ancora oggi, in nuovi modi, entro la dimensione etica della società nata dalla rivoluzione.

## 2. Cultura cinese e Cristianesimo.

Il cinese, nel suo sincretismo religioso, è spesso insieme confuciano, taoista, buddista: dalle varie religioni, anche non cinesi, esplicita il comune denominatore di un'ipotesi da inserire nella dialettica mondana del successo e dell'insuccesso. Tuttavia non è riuscito ad assimilare, entro la matrice della sua educazione, i modi, specialmente cattolici, della religione cristiana. Bisogna pigliare atto che il Cristianesimo non ha avuto successo in Asia. In India, in Cina, in Giappone, da quando Vasco da Gama, sbarcando a Calicut (1498), aprì l'Oriente alla conquista marittima dell'Occidente, sono state raggiunte percentuali modeste di « convertiti ». Si tratta di un problema che si pone allo studioso occidentale visitatore dell'Asia. La sorpresa e l'impaccio manifestati dall'interprete cinese durante la conversazione che la delegazione ebbe col vescovo cattolico di Shanghai, trovandosi alle prese con un vocabolario teologico e religioso sconosciuto, mi diedero in modo particolare il senso di sperimentare una società che, cresciuta entro una matrice storica diversa da quella greco-latino-germanica, aveva respinto da sé l'acquisizione, in termini popolari, della tradizione religiosa cristiana.

Molteplici sono i motivi che possono spiegare l'insuccesso del Cristianesimo in Cina. La pedagogia della paura non poteva avere esito positivo presso un popolo, come quello cinese, al quale l'ipotesi della dannazione eterna o comunque della esclusione dal godimento dei beni celesti, riservata dalla religione cristiana ai non credenti, appariva arroganza intollerante dell'uomo europeo. Il sincretismo religioso, l'assenza di un'ortodossia definita e di una comunità religiosa centralizzata, resero difficile in Cina l'assimilazione di una religione che nella sua intima essenza si pone come Verità unica perché rivelata. La Verità che anziché unire divide gli uomini e li rende intolleranti appare sconcertante alla saggezza un po' ironica e disincanta della filosofia cinese, intimamente agnostica e tollerante.

In Cina cattolici e protestanti hanno svolto il loro proselitismo in termini di concorrenza, offrendo quindi lo spettacolo non di un dialettico « inve-

[5] Kavalam M. Panikkar, *Storia della dominazione europea in Asia*, Einaudi, Torino, 1958, p. 485.

ramento » di opposti ma di uno scontro di antitesi inconciliabili. Il cinese convertito si trovò così ad essere giudicato severamente non solo dai suoi connazionali in quanto seguace di una religione straniera, ma anche dalle comunità cristiane diverse da quella in cui si era inserito, in quanto portatore di errori o di eresie che avrebbero potuto compromettere la sua salute eterna. Né gli stessi cattolici furono concordi fra di loro nei metodi da seguire per guadagnare alla loro fede le « anime » dei cinesi. Si trovarono invece impegnati in polemiche assai aspre di cui furono protagonisti nell'età moderna soprattutto Gesuiti e Domenicani, con l'esito di procurare autoritari interventi e condanne papali. In verità il mondo europeo cristiano e cattolico ha tentato senza successo di trapiantare in Cina una problematica metafisica e religiosa in cui esso ha espresso il suo travaglio, le sue luci e le sue ombre, estranea alla tradizione culturale e civile della società cinese. Il Dogma cattolico, in quanto tale, non può avere storia, non può essere assimilato e perciò stesso modificato entro altre matrici religiose e culturali; chiede piuttosto, per la sua stessa natura di Verità rivelata e definita in modo infallibile, di essere o accettato o respinto. Difficilmente il cinese può cogliere l'universalità del Cristianesimo quando questo gli viene proposto entro i modi del tutto particolari che ha assunto nel mondo europeo. Forse è da dire che l'orientale può capire il linguaggio del Cristo dei Vangeli — Cristo fu un orientale — ma non quello complesso e sottile dei teologi occidentali. Le statistiche relative al numero di « anime » di convertiti cinesi, indiani, giapponesi, debbono fare riflettere quanti, vivendo entro la società religiosa cristiana, particolarmente cattolica, ritengono che basta esporre il contenuto della loro fede ai popoli che sono stati educati entro i modi di una diversa civiltà per determinarne il successo. Bisognerebbe ormai in Occidente e in Oriente assumere coscienza che nel cammino umano altri dialoghi e dimensioni vengono inserendo la loro presenza e la loro « rinascita » come momenti determinati.[6]

I missionari cristiani hanno troppo spesso accettato in Cina le condizioni di favore offerte al loro apostolato dai cannoni europei. La Bibbia, nel secolo scorso, si è giovata talvolta, per la sua diffusione, anche della via tracciata per altri fini dai mercanti dell'oppio. Il cinese difficilmente poteva distinguere tra soldati, mercanti e missionari: accusava piuttosto i « barbari » occiden-

[6] « La civiltà cinese merita ben più che un interesse di curiosità. Essa potrà sembrare, forse, singolare, ma annovera al suo attivo una grande somma di esperienza umana. Nessun'altra ha, per un periodo così lungo, servito di legame ad un numero così rilevante di uomini. Chi aspira al titolo di umanista non può, dunque, ignorare una tradizione di cultura così ricca di attrattiva e di valori durevoli. Questa tradizione culturale appare formata press'a poco fin dall'inizio dell'èra cristiana, cioè verso l'epoca in cui la terra cinese, finalmente sotto un unico potere politico, forma un immenso impero. La civiltà creatasi in Cina si irradia ben presto in tutto l'Estremo Oriente e, grazie a molteplici contatti, si arricchisce. Tuttavia, i Cinesi si sforzano di realizzare un'ideale tradizionale che essi definiscono in maniera sempre più rigorosa. E vi sono attaccati con tanta passione che lo presentano volentieri come il primo patrimonio ereditario della loro razza. Parecchi millenni prima dell'èra cristiana, i loro avi (i cinesi non consentirebbero mai a dubitarne) erano stati iniziati da alcuni saggi a quella disciplina di vita che costituì la loro forza ». M. GRANET, *La civiltà cinese antica*, Einaudi, Torino, 1959, p. 13.

tali di ipocrisia per avere essi offerto il vizio mentre predicavano la virtù. La civiltà cristiana si presentò nella patria di Confucio con modi certamente sconcertanti, inserendovi, insieme con tecniche e valori positivi, anche alcuni modi di un costume poco edificante, organizzando la prostituzione, lo sfruttamento del lavoro indigeno, offendendo ataviche tradizioni, spogliando i musei, accomunando, in taluni divieti, « cani e cinesi ». Nella società europea il cristiano Kierkegaard, proprio nell'età della guerra dell'oppio, veniva denunziando l'equivoco storico che identifica spirito borghese e morale cristiana.[7] Il borghese che colloca il mondo degli affari fuori di ogni norma morale, nega certamente la dimensione evangelica. Tale denunzia non poteva trovare cittadinanza nel mondo cinese. Piuttosto venne in esso articolandosi un giudizio di sostanziale condanna dei costumi della civiltà occidentale, mentre se ne apprezzava il progresso tecnico e scientifico. In tale condanna furono perciò anche coinvolti i modi dell'esperienza cristiana.

Durante e dopo la rivoluzione i « convertiti », ma soprattutto i preti cattolici cinesi hanno vissuto un dramma personale sul quale è bene fermare l'attenzione. Il cinese ancora prima di essere buddista o cattolico o comunista è cinese, legato cioè intimamente a taluni modi fondamentali del suo essere storico. Il prete cinese si trova oggi nella condizione di sentirsi più vicino, in quanto cristiano, all'etica comunitaria e puritana della società venuta fuori dalla rivoluzione anziché a quella borghese occidentale, negativa di taluni aspetti dei valori evangelici. I bimbi cinesi oggi sono nelle scuole, i vecchi senza famiglia nelle case di riposo; l'incubo della miseria senza speranza è stato vinto insieme con la eliminazione della disoccupazione, mentre il fervore del lavoro viene aggredendo l'ambiente naturale e storico per modificarne le condizioni avverse; la battaglia igienica è condotta con metodo e con successo di eccezionale rilievo; la cultura si diffonde in estensione e gradatamente tende a migliorare il suo livello; la donna è rispettata non solo secondo il sentire tradizionale, come madre, ma anche finalmente come moglie, non è più degradata a « bocca che mangia », ma appare riabilitata come persona attiva che lavora e produce, può innamorarsi di chi vuole, ma non si concede per denaro. La donna in Cina viene certamente condizionando la nuova società in tanti modi tranne quelli della sessualità esplosiva e provocante. In quanto « sesso » vive una sua pudica vicenda che conferisce alla società cinese una struttura etica puritana. I rapporti fra i sessi sono in gran parte matrimoniali. È certamente una sensazione nuova e singolare,

---

[7] « Quando il Cristianesimo sorse, v'era un compito semplice: quello di predicarlo. E questo è il caso tutte le volte che il Cristianesimo viene introdotto in una terra che non è di religione cristiana. Nella Cristianità la posizione è diversa, perché è diversa la situazione e son diverse le condizioni. Non si ha di fronte a sé il Cristianesimo, ma un enorme inganno, e il popolo non è pagano, ma vive nella felice illusione di essere cristiano. Se il Cristianesimo deve esservi introdotto, bisogna innanzi tutto distruggere quell'inganno. E poiché esso consiste nell'illusione di essere cristiano, sembra a prima vista che si tolga al popolo il Cristianesimo, mentre si cerca di avvicinarlo ad esso. Eppure questa è la prima cosa che bisogna fare: occorre togliere di mezzo quell'inganno ». KIERKEGAARD, *L'Ora* (1855), vol. I, Ed. Doxa, Milano, 1931, p. 25.

per un occidentale cresciuto in ambienti ove la sessualità è sovente motivo di traffico venale o di stimolo ossessivo e patologico, trovarsi a vivere in una società in cui la donna tende a configurarsi più come espressione di grazia che come femmina provocante. La riscoperta della esasperazione sessuale, ad Hong Kong, ti dà il senso di aver ritrovato qualcosa che ti era familiare, ma insieme ti ripropone, per ragioni di immediato contrasto, tutto il discorso che entro i modi nella società « umana » e « cristiana » occidentale, è venuto svolgendosi dall'*angoscia* di Kierkegaard alla *nausea* di Sartre.

Il comunismo dunque in Cina si prospetta oggi al prete cattolico e ai cristiani non più o soltanto come « violenza », secondo i modi correnti della polemica, ma in termini di ideali e di aspirazioni, come dimensione di un'etica di alta dignità che continua a prescindere, come prima, da ogni ipotesi di sopramondi eterni. Il prete cinese non può certamente accettare l'ideologia marxista, ma d'altra parte non sa nemmeno porsi, come cinese e come credente, contro il suo popolo che vive oggi la vicenda politica in quanto evento etico di « libertà » e riscoperta di valori per cui l'agire appare non più condanna da subire con rassegnata saggezza, ma slancio operoso e creatore. Né risolverebbe il suo dramma personale fuggendo a Formosa, nell'*altra* Cina, abbandonando i suoi fedeli e la sua terra, incoraggiando antistoriche e perciò impossibili restaurazioni: vi è una Cina infatti che va morendo perché è degna di perire e il cristiano coerente prega e opera perché non ritorni, trovandosi sovente stimolato a pensare che le vie del Signore debbono veramente essere infinite e misteriose se ha permesso che puritani e illuministi, democratici laici e marxisti siano venuti facendosi, nel mondo moderno e contemporaneo, in Occidente e in Oriente, promotori e protagonisti di eventi di liberazione umana, laddove i custodi delle ortodossie religiose sono apparsi talvolta legati ai destini di un mondo che muore. La nascita delle società moderne in Occidente è stata accompagnata da scismi religiosi. La formazione della chiesa anglicana, luterana, calvinista puntualizzò il sorgere della coscienza nazionale in Inghilterra, in Germania, in Olanda, nei paesi scandinavi. Oggi il sorgere della nazione cinese sovrana e indipendente è caratterizzato pur esso da fenomeni di autonomia e di separazione nell'ambito delle comunità cristiane. Il problema vissuto dalle coscienze cristiane in Cina non poteva assumere carattere nazionale-popolare perché relativo a ristrette minoranze. Ma quale che sia il rilievo storico che gli compete, è certo che, da un punto di vista culturale e umano, esso va inserito in una prospettiva che lo configuri nei termini più adeguati per capire. In verità la la nuova Cina non ha dovuto risolvere entro una dimensione nazionale un problema religioso. Gli dei cinesi sono troppo vecchi e il suo popolo è troppo realista e scettico perché si dia pena di curarli e di rifarli giovani.

L'opposizione al marxismo nell'ambito della tradizione aristocratica confuciana ha avuto significato di difesa di mondani privilegi, non di restaurazione religiosa in nome di eterni sopramondi.

### 3. Cultura cinese e marxismo.

In una società in cui il Cristianesimo non ha avuto successo di proseliti, ha trovato dunque cittadinanza e sviluppo la problematica marxista nata pur essa in una matrice di pensiero che non ha relazione con quella cinese. Produce certamente una impressione singolare ad uno studioso di formazione europea sentire discorrere di Hegel, di Marx, di logica dialettica nel paese di Confucio.[8] L'osservazione più ovvia è quella che considera il marxismo in Cina semplicemente arma ideologica per la polemica politica, non assimilabile entro la sua tradizione culturale. A questo proposito credo legittima e possibile una problematica più puntuale.

Il marxismo più che una metafisica è un'ipotesi di ricerca e di azione per risolvere nel mondo storico le contraddizioni di struttura che la società contemporanea viene ponendo. In questo senso è cultura che tende a costituirsi non come contemplazione di eterni veri, ma come coscienza critica di ciò che gli uomini in determinate condizioni sono e fanno. Il marxismo, da una parte, in quanto ipotesi laica e mondana, viene in Cina ad inserirsi in una tradizione culturale, per altra via laica anch'essa e mondana; in quanto filosofia della prassi umana, d'altra parte, si colloca entro i modi di un pensiero che ha fatto appunto dell'agire umano nel mondo l'oggetto quasi esclusivo della sua meditazione. La saggezza statica cinese è oggi reinterpretata come saggezza attiva che modifica, con l'assimilazione del sapere scientifico, le condizioni storiche del vivere nel mondo. La concezione pragmatica e antimetafisica del sapere, propria della cultura cinese, viene perciò ad essere continuata non negata dalla filosofia della prassi di origine marxista. Difficilmente la cultura cinese potrebbe assimilare una concezione del sapere come contemplazione di eterne essenze, di tipo platonico o teologico, mentre riesce a non sentire come del tutto estranea alla sua problematica una cultura come quella marxista, che nella prassi trovi la sua giustificazione, il criterio di « verità », intesa come « verifica » obbiettiva e storica di ipotesi e di analisi.[9]

Il marxismo in Cina se da un lato non nega i fondamenti laici e progressisti della cultura dei dotti e anzi li giustifica in modo più critico, dall'altro si colloca in una dimensione problematica nella quale vengono ad esplicitarsi e a valorizzarsi le tradizioni popolari e cioè la « cultura » di milioni di contadini che da millenni hanno posto il problema del loro comportamento in un ambiente naturale e sociale ostile e oppressivo. Il marxismo, mentre sta

---

8 « La Cina è divenuta una terra in cui la stessa filosofia è una semplice questione di buon senso che può altrettanto adeguatamente essere espressa in due versi che in un pesante volume. È divenuta una terra in cui non esiste sistema filosofico, largamente parlando, né logica, né metafisica, né gergo accademico.... In luogo di ben ponderati sistemi filosofici, i Cinesi hanno soltanto un intimo sentimento della vita e invece di Kant ed Hegel, han soltanto scrittori di saggi ed epigrammi, e propagandisti di massime buddiste e parabole taoiste ». Lin Yutang, *Importanza di vivere*, Bompiani, Milano, 1940, p. 478.

9 « L'antico concetto cinese del mondo quale oggetto dell'azione umana e non del pensiero umano, trova nuovo senso nella filosofia marxista della praxis ». Enrica Collotti Pischel, *Le origini ideologiche della rivoluzione cinese*, Einaudi, Torino, 1958, p. 210.

operando una revisione della storiografia tradizionale, traduce i modi con cui un popolo di contadini acquista coscienza della sua dignità, delle sue secolari sofferenze e ribellioni, delle sue attuali ipotesi e speranze.

Come l'illuminismo del secolo XVIII espresse la coscienza rivoluzionaria delle società borghesi, così oggi il marxismo, nato nel seno della società occidentale, si è inserito, con una simbiosi del tutto singolare, entro la trama della civiltà cinese senza spezzare il filo della sua storia, ma stimolandone e valorizzandone le istanze progressiste in una dialettica reale che procede dall'implicito vissuto all'esplicito conosciuto.[10]

### 4. Sapere scientifico e cultura umanistica.

Nella nuova società cinese sta perciò elaborandosi non soltanto la dimensione tradizionale dell'uomo saggio che sa comportarsi civilmente, ma anche la figura dell'uomo *faber* che modifica e subordina a sé le condizioni oggettive dell'ambiente naturale e storico. Il sapere tende a costituirsi in modo prevalente come sapere scientifico e viene insieme mettendo in crisi il tipo esclusivo del dotto in quanto letterato. Coloro che rimpiangono il tramonto della Cina « umana » di Confucio, ripropongono una problematica che caratterizza anche da noi l'atteggiamento di una appassionata ma inadeguata e spesso interessata difesa del passato. « Isolarsi e piangere di fronte alle masse, alla crisi della vita privata, al dominio della macchina, ben lungi dall'essere la vocazione dell'intellettuale, è il segno di un'impotenza dell'intellettuale che rinunzia al suo compito, che è quello di ricostruire sempre, in condizioni mutate, il regno dell'uomo libero, dell'artista come del pensatore ».[11]

La preoccupazione che anche in Cina le nuove forme del sapere finiscano con l'addestrare tecnici senza formare uomini, è legata ad un equivoco culturale ancora persistente, che fa coincidere il dotto esclusivamente col letterato degradando la scienza a « tecnica », negandole valore di « cultura » proponendo quindi la ricerca di un'integrazione umanistica. Bisognerebbe ormai restituire al sapere scientifico la sua dignità di « cultura », per cui esso appare non solo strumento tecnico per modificare il reale, ma anche modo di conoscerlo e di stabilire nuovi rapporti e comportamenti umani. Il sapere scientifico è destinato in Cina non solo ad addestrare i tecnici delle fabbriche e dei campi, ma insieme a formare uomini abituati ad avanzare ipotesi verifi-

---

[10] « Una splendida cultura fu creata anticamente durante il lungo periodo della società feudale cinese. Render chiaro il processo di sviluppo di questa antica cultura, eliminarne le scorie feudali e assorbirne l'essenza democratica è una condizione necessaria perché si sviluppi la nostra nuova cultura nazionale e la nazione aumenti la sua fiducia in se stessa.... Così come l'attuale nuova politica e nuova economia, anche la nuova cultura cinese si è sviluppata dalla vecchia cultura, e noi dobbiamo rispettare la nostra storia e non tagliarci fuori di essa ». Mao Tse-tung, *Sulla nuova democrazia* (1940), *Scritti scelti*, III, Rinascita, Roma, 1955, pp. 198-99.

[11] Eugenio Garin, *La cultura e la scuola nella società italiana*, Einaudi, Torino, 1960, p. 23.

cabili, ad esplicitare la propria inventività razionale, a liberarsi di ogni mentalità magica. Lingua e matematica sono i due strumenti del pensiero che costituiscono in Cina oggi i cardini di tutto l'insegnamento scolastico. La matematica vi assolve il compito di educazione logica che alcuni ritengono in Italia di potere attribuire ancora alla lingua latina. Intorno all'insegnamento matematico trovano rilievo le altre scienze.

Così un popolo portato tradizionalmente ad esplicitare la propria spiritualità nei modi della filosofia intesa come pratica saggezza, della poesia, della pittura, del teatro, sta sperimentando nuove dimensioni del sapere che determinano la fine dell'isolamento aristocratico della cultura dei letterati tramandata come privilegio sociale. Quando la cultura viene a configurarsi e diffondersi come diritto di centinaia di milioni di contadini non può non negare, in un primo tempo, i suoi modi raffinati. Ma solo così, assorbendo nuove linfe, facendosi ricca di certezze e di speranze mai sperimentate, può ritrovare il suo « umano » significato, e insieme ripercorrere gli itinerari di una dignitosa elaborazione.[12]

## 5. Cultura e « persuasione ».

Allo stato attuale l'impegno culturale degli intellettuali cinesi è caratterizzato da un'intenzione di persuasione che riesce particolarmente sgradevole quando decade entro i confini della propaganda e cioè di una tecnica che mira a suscitare emozioni pratiche immediate, laddove la cultura dovrebbe più propriamente tendere a determinare comportamenti o convinzioni, proponendo una razionale consapevolezza di fini. La mia sensibilità critica si fece tuttavia meno suscettibile e si trasformò in atteggiamento pensoso quando, assistendo a taluni spettacoli teatrali, ove si narravano insistentemente episodi di eroiche rivolte di contadini, vidi comparire lacrime prepotenti sui volti di molti cinesi, giovani ed anziani. Mi trovai allora a pensare al *Fieramosca* di D'Azeglio, scritto in un'epoca in cui per scaldare gli « itali petti » si era soliti andare a rovistare nella storia patria risuscitando episodi come quello della « Disfida di Barletta » che, narrati nel clima spirituale del Risorgimento, muovevano a commozione e agivano come persuasione. Mi parve così di capire che oggi i cinesi stanno vivendo quella che per noi fu l'età del Risorgimento ed insieme affrontando l'immane compito di inserire attiva-

12 « In seguito al lungo predominio della classe dei signori feudali e della borghesia, gli operai, i contadini e i soldati sono analfabeti, non sono istruiti. Per questo essi chiedono insistentemente un largo movimento di educazione.... Il primo passo per andare loro incontro deve consistere non « nell'aggiungere fiori ad una tappezzeria lussuosa », ma nell'« inviare carbone a chi gela nella neve ». E per questa ragione che nelle condizioni presenti il compito più urgente è quello di rendere la letteratura e l'arte accessibili a tutti. Trascurare o sottovalutare questo compito sarebbe un errore.... ». Tuttavia se il popolo esige che « la letteratura e l'arte siano accessibili a tutti, esso esige sempre, al contempo, che il loro livello, anno per anno, mese per mese, si elevi ». Mao Tse-tung, *Conferenza di Yenan sulla letteratura* (1942), *Scritti scelti*, IV, Rinascita, Roma, 1956, p. 111.

mente entro le strutture del nuovo Stato appena nato tutti i cittadini del nord e del sud, della città e della campagna. In una società siffatta la cultura « disinteressata » non può trovare cittadinanza, sempre ammettendo, d'altra parte, che essa sia mai esistita e che sia possibile.

D'accordo: la verità può essere persuasiva proprio e solo in quanto verità. Ma quale verità? La verità delle metafisiche dell'assoluto e delle religioni che più spesso hanno diviso gli uomini anziché unirli? In Cina sta piuttosto sperimentandosi, entro i modi di una dialettica storica del tutto singolare, la validità del concetto di verità tipico dello spirito scientifico che suole accomunare gli uomini lungo itinerari di ricerca e di verifica, in cui l'errore non suscita atteggiamenti di irrazionali o orgogliose difese, ma stimoli a riconoscerlo e a discuterlo per rimuoverlo. Probabilmente dentro la società cinese il marxismo sta riuscendo ad esplicitare la sua immanente vocazione « scientifica » più di quanto non gli sia accaduto di fare entro la dimensione metafisica e religiosa della cultura slava. La società cinese, nella coscienza dei suoi dotti e dei cittadini che vengono aprendosi alla gioia del sapere, si configura come un singolare e immenso laboratorio scientifico in cui si propongono ipotesi e si attuano verifiche, mentre — giova notarlo — la convenzionalità fastidiosa del discorso eloquente resta di fatto soverchiata dalla serietà e sincerità delle « cose » vive e vere.

È certamente degna di particolare attenzione la pedagogia del recupero dei non persuasi che viene attuandosi con criteri mai proposti fino ad ora durante o dopo altri grandi eventi rivoluzionari moderni. Non mancano certamente, nelle attuali vicende della vita politica cinese, le intemperanze di coloro che propongono e attuano forme di persuasione coatta. E tuttavia sono riscontrabili atteggiamenti ufficiali di paziente attesa e di cordiale simpatia nei confronti dei non persuasi, perché — si dice — in quanto tali, essi o si condannano da sé, isterilendosi in una dimensione solitaria e soggettiva, logorandosi nel tentativo di una evasione spirituale, oppure dovranno pur riconoscere, se sinceramente aperti alla ricerca e alla verifica, la verità oggettiva della nuova dialettica storica, che « persuade » a prescindere da ogni discorso intenzionalmente persuasivo.

« Conosci te stesso », ma in quanto storia e società: ecco una reinterpretazione del momento socratico che trova oggi originale rilievo nei modi della civiltà cinese Solo nel colloquio e negli esperimenti corali si attua il passaggio dall'opinione soggettiva (*doxa*) alla verità storicamente oggettiva (*epistème*). Il sapere assume così non solo valore di luce che illumina il cammino, ma anche di forza che trasforma il reale secondo un rapporto dialettico di causalità reciproca.

### 6. Etica comunitaria e libertà.

Il lavoro, illuminato dalla scienza, tende perciò a configurarsi nella società cinese come momento essenziale della umana inventività. Il cittadino in

Cina viene sempre più coincidendo con la figura del « lavoratore ». Nelle società borghesi questa identificazione è ancora insidiata o impedita dalla persistente difesa che esse fanno del cittadino in quanto privato proprietario. L'etica del proprietario borghese è quella dell'« individuo » che è portato a porre in termini di conflitto i rapporti fra interesse privato e interesse comunitario, che estromette fuori della morale il mondo degli affari, che ritiene motivo di prestigio sociale più il possesso del denaro che quello del sapere. Bisogna riconoscere come fenomeno di fondamentale rilievo storico il fatto che circa settecento milioni di uomini vengono in Cina stabilendo la trama dei loro rapporti dentro una dimensione morale comunitaria, in cui il sapiente continua ad apparire stimabile più del ricco e il cittadino è valutato per ciò che sa fare in quanto lavoratore, anziché per ciò che possiede in quanto privato proprietario. Il cinese vive oggi entro una società in cui, quali che siano le calamità che potranno ancora verificarsi, sa che sarà garantito ed assistito non in termini di soccorso o di carità privata ma entro i modi di una struttura statale nella quale il « piano », mentre si configura atto del produrre economico, insieme appare risultato di consenso morale che ne determina il successo e il significato. Gli operai delle fabbriche e dei campi sanno che debbono lavorare per i bimbi e per i vecchi che non producono ed anche per quei cinesi che potrebbero essere ancora vittime di tradizionali calamità, mentre la tecnica della ingegneria moderna viene d'altra parte sempre più aggredendo e dominando l'ambiente naturale, modificando anche i rapporti umani. Milioni di contadini stanno liberandosi, perciò, dai limiti dell'analfabetismo, con impegno e disciplina, col consenso di chi si è aperto a nuove certezze e a nuove speranze, accettando quella che a molti di noi, talvolta scettici raffinati di una società in crisi, appare irrazionale fatica. È la fatica dei neofiti, è la serietà di tutte le società che iniziano un processo di « rinascita », di crescita, di espansione liberatrice.

Per quanto disperatamente « individui », dobbiamo constatare che vi sono oggi delle comunità ove si sta elaborando un nuovo tipo di società umana che viene confinando la figura del « singolo » dentro il piano che forse più propriamente gli compete: quello della protesta appassionata nel tentativo di una fuga impossibile da una situazione esistenziale che può apparire « angoscia » e « nausea ». Di fronte a me « singolo » gli altri debbono necessariamente indifferenziarsi e apparire « massa » malefica. Il singolo, nella sua intima sincerità, è un aristocratico che vede negli altri, in quanto massa anonima e incombente, la sua morte. La rivoluzione cinese è stata ed è rivoluzione di massa, meglio, di masse contadine. E il singolo da salvare? Il cittadino cinese non pone oggi una problematica del genere elaborata entro i modi della civiltà europea, non avanza l'esigenza di essere salvato dalla oppressione della massa, perché gli altri gli appaiono non nemici ma uomini impegnati come lui a vincere in uno sforzo corale i veri nemici della sua dignità personale: la fame, la siccità, le inondazioni, le malattie, la disoccupazione, le angherie di gruppi dominanti. Sta costituendosi « persona » e prima di essere « salvato » chiede

di cominciare ad esistere. Nella misura in cui acquisterà coscienza del suo essere persona forse, dentro la rivoluzione socialista ormai irriversibile, verrà assimilando i valori elaborati dalla civiltà liberale, ma nei modi di una matrice culturale e sociale del tutto singolare.

Il popolo cinese vive oggi la sua umana esperienza come vicenda di libertà. Ogni popolo può conquistare solo la libertà di cui avverte il bisogno. L'inserimento nella vita moderna di centinaia di milioni di contadini è tale esperimento da costituire, nonostante errori e intemperanze, uno dei più rilevanti eventi di « libertà » che la storia dei popoli conosca. La Libertà più che categoria metafisica è processo storico di liberazione per cui ci saranno sempre limiti da rimuovere. In Cina, a me pare, si dovrebbe ormai avvertire l'opportunità di ridimensionare il « momento giacobino della forza » rivoluzionaria perché, a lungo andare, il conformismo di cui pur si avvertono i segni, potrebbe costituire il limite interno, costoso in modo irrazionale, del nuovo cammino. D'altra parte la saggezza tradizionale della raffinata civiltà cinese appare già, in tanti aspetti, idonea a mitigare le ferite di quell'atto chirurgico, sempre doloroso anche se salutare e liberatore, ch'è immanente in ogni evento rivoluzionario. Sembra opportuno tuttavia notare che la logica dell'agire umano è infinitamente più complessa della logica unilineare dell'idea chiara e distinta, in nome della quale gli addottrinati pretendono talvolta dettare norme di saggezza ai popoli impegnati a risolvere i problemi che li travagliano.

FRANCO SALVO

# RITRATTI CRITICI DI CONTEMPORANEI

## VINCENZO CRESCINI

Per il volume celebrativo che compagni di studio, discepoli e amici intendevano offrirgli in occasione del suo settantacinquesimo compleanno, cinquantesimo del suo magistero universitario, Vincenzo Crescini scelse, dalla sua vastissima produzione scientifica, ventinove lavori, che composero i *Romanica fragmenta*, pubblicati dopo la morte del Maestro (avvenuta il 2 giugno 1932) per le cure di un comitato di redazione; il quale però non ebbe altro ufficio che di esecutore fedelissimo della volontà dell'autore, che il materiale aveva preparato e ordinato con scrupolosa cura. Perciò possiamo considerare i *Romantica fragmenta* come testimonianza di una revisione critica dal Crescini severamente condotta sull'opera sua propria; il criterio della scelta e l'ordinamento dato nel volume ai saggi prescelti ci consentono di riconoscere gli interessi del Maestro e il suo atteggiamento verso i problemi della disciplina da lui coltivata.

Delle 600 pagine che formano il volume, 215 sono occupate da quei mirabili studi di filologia provenzale, che senza dubbio sono i contributi più validi e certi e fermi dal Crescini recati agli studi romanzi, 150 da saggi dedicati a romanisti vecchi e nuovi; più di cento dai saggi riguardanti l'epopea e il romanzo oitanici e l'epopea franco-veneta. Le prime 40 pagine accolgono interpretazioni e visioni generali del mondo romanzo (*Romania, Romana lingua*) e le pagine 164-277 acute e geniali ricerche etimologiche (*Anaphus, Gabella, Goliardo*).

Ritengo molto notevole il fatto che il Crescini, dovendo scegliere secondo i limiti rigorosissimi dello spazio che aveva a sua disposizione (il Comitato aveva stabilito che il volume dovesse risultare di « circa 400 pagine di grande formato ») quelli tra i suoi saggi che volessero rappresentare « ciò che di personale e concluso » aveva prodotto « nella sua semisecolare attività » e fosse in un'« ora di movimenti e di rivolgimenti culturali » « di *speciale interesse* e *fecondo per le nuove generazioni* » (sono, quelle tra virgolette, le parole con cui il comitato invitava ad aderire alla stampa del volume), abbia dato la

preferenza a lavori che — salvo quelli dedicati a un « precursore », il Corbinelli — sono, diremo, occasionali: « commemorazioni » di grandi romanisti del XIX secolo, Ugo Angelo Canello ed Emilio Teza, Gaston Paris e Adolfo Mussafia, Rodolfo Renier e Francesco Novati, Emil Levy, in modo da occupare con essi più di un terzo del volume dapprima disegnato e un quarto del volume poi effettivamente realizzato.

Ed egualmente notevole mi pare l'altro fatto: che nel volume destinato a dare un'immagine autentica della sua attività scientifica il Maestro abbia voluto accogliere *tutti* i necrologi che egli ha dettato dei romanisti della sua generazione, rinunciando, per far posto ad essi, a dare qualche saggio, almeno, di lavori suoi senza dubbio più importanti e significativi: per esempio di quelle mirabili *Postille al trattato amoroso di Andrea Cappellano*, pubblicate negli Atti dell'Istituto Veneto e perciò, come il Crescini soleva dire, deposte in uno dei quei malinconici sepolcreti « ove d'oblio s'avvolge e di silenzio tanta sudata erudizione », e certo meritavano di essere rimesse in circolazione, specialmente nella parte in cui lucidamente raffigurano la « migrazione » nella Francia del Nord della cultura trobadorica, al seguito di Eleonora d'Aquitania andata sposa a Luigi VII.

Alle *Postille* il Crescini teneva moltissimo; in quanto si rilegano a studi dal Maestro a lungo perseguiti sul processo di divulgazione del « trobadorismo » e sul suo trionfo nella tradizione letteraria settentrionale: sono gli studi documentati specialmente dal saggio *Per le canzoni di Chrétien de Troyes* (pubblicato nel volume in onore di Pio Rajna nel 1911), in cui è stabilito il testo delle canzoni di strettissima osservanza trobadorica con cui Chrétien comunica il messaggio dei trovatori al mondo letterario francese, radicalmente rinnovando la tradizione indigena.

Intendo dire che se pur anche le *Postille* sembrano scrittura « occasionale » in quanto prendono le mosse dall'esame di una nuova edizione critica del *Trattato* di Andrea, in realtà esse riflettono i risultati di ricerche lunghe e pazienti e di meditazioni e di interpretazioni laboriose e profonde: rispondono, cioè, a interessi autentici, entrano nel quadro degli studi che il Crescini sentiva più veramente suoi.

Perciò appunto solo dopo molte perplessità e pentimenti e ripentimenti (e posso darne testimonianza) il Maestro si è rassegnato a rinunciare ad accogliere nei *Romanica fragmenta*, un saggio, almeno, delle *Postille*. Pure, alla fine, si è deciso a non sacrificare nemmeno uno dei suoi « necrologi » dei romanisti: persuaso, evidentemente, che in questi saggi, considerati nel loro complesso, più e meglio che negli altri, si potessero riconoscere quelli che sono i presupposti ideali della sua attività scientifica: la nozione sua dell'oggetto, dei limiti, dei metodi della disciplina, il programma e i fini del suo lavoro di ricercatore e di interprete. Egli, cui repugnava ogni discussione o formulazione teorica, proprio nei « necrologi » confessa e professa i suoi convincimenti e le sue esigenze ideali; ed è questa, appunto, la motivazione o giustificazione della preferenza a quei saggi accordata nel momento in cui definiva

di sé un'immagine verace, atta a rivelare i lineamenti della sua personalità di studioso.

Così, la nozione che il Crescini aveva della « filologia romanza » chiaramente si riflette in alcune proposizioni, precise e nette, dei « necrologi » del Canello e del Mussafia.

Sulla figura e l'opera di Ugo Angelo Canello il Crescini è tornato due volte: una prima nel 1886, nelle pagine dettate per la Miscellanea commemorativa del Canello stesso e di Napoleone Caix; e una seconda nel saggio *La filologia neolatina a Padova,* accolto nel I volume delle « Memorie e documenti per servire alla storia dell'Università di Padova » pubblicato nel 1922 per celebrare il VII centenario della fondazione dello Studio padovano. In questo saggio si segnala come « fortunato » il fatto che il Canello abbia professato, a Padova, la disciplina — almeno a partire da un certo momento — nella sua vera ed intera compiutezza.

Bisogna ora ricordare che, fino al 1936, la « Filologia romanza » si è chiamata, in Italia, « Storia comparata delle lingue e delle letterature neolatine »: e il titolo afferma che la filologia neolatina consta — nella nozione dei suoi fondatori in Italia: il Rajna, il D'Ovidio, il Caix — di due parti, una linguistica e una filologica, rivolta, questa, specialmente alla considerazione del fatto letterario e della lingua letteraria. Ma l'Ascoli, supremo moderatore — anzi dittatore — di tutta la scienza linguistica e filologica dell'età sua, aveva voluto separare la filologia dalla linguistica, assorbendo nella sua disciplina, che era la linguistica classica, anche la linguistica romanza, sicché la cattedra ascoliana all'« Accademia scientifico-letteraria » di Milano si intitolò « Storia comparata delle lingue classiche e neolatine », essendo riservata al romanista solo la — come si diceva allora — « comparazione » letteraria. Il Canello, in un primo tempo, era stato anch'egli, a Padova, professore di « Storia comparata delle letterature neolatine »; e solo alla fine della sua breve vita era arrivato a fondere, nella sua cattedra, le due branche, filologica e linguistica, della disciplina.

Ciò premesso, ascoltiamo la parola del Crescini:

> Due comparatori dunque ebbero allora codeste principalissime scuole [gli « Istituti superiori » di Milano e di Firenze]: uno per la grammatica greco-latina e neolatina, l'altro per la storia letteraria neolatina. Ma non poté ciascun grammatico riuscire nello stesso modo ferrato così nel greco-latino o, a dir meglio, nell'ario-europeo e nel neolatino; si dovette in qualche sede riordinare la divisione del lavoro: e a Padova il Pullé, principalmente sanscritista, cedette la parte neolatina del suo insegnamento al Canello, glottologo e letterato, sì che le due parti non scindibili della materia, la linguistica e la letteraria, si riunirono; e si ricompose per tal maniera la complessa e vasta unità della filologia neolatina nell'insegnamento del Canello....

E subito aggiunge: « tale compiutezza didattica e scientifica venne ininterrottamente serbata alla filologia neolatina nella nostra facoltà padovana ». Inin-

terrottamente nella sua persona mantenuta quella compiutezza: il Crescini, succeduto al Canello, è il secondo — e possiam dire ultimo — « ordinario » di filologia romanza a Padova e per quasi mezzo secolo ha tenuto la cattedra; e le parole con cui celebra la « compiutezza didattica e scientifica » della filologia romanza dal Canello e da lui stesso professata, questo significano: ch'egli ha piena coscienza che solo in quella integra compiutezza la disciplina è veramente vitale.

Quanto poi all'estensione del « dominio » della filologia romanza unitariamente intesa nei suoi due aspetti, linguistico e letterario, il Crescini è molto reciso nell'affermare la *multiforme ricchezza* degli interessi e dei problemi, che costituiscono, della disciplina, l'oggetto.

Esplicite le parole scritte in commemorazione di un grande romanista, Adolfo Mussafia: a proposito della « Miscellanea » al maestro italiano di nome e di spirito anche se cittadino austriaco offerta da amici ed estimatori italiani e non italiani, poco prima della sua scomparsa, dichiara il Crescini che la Miscellanea era riuscita « poderosa e varia secondo la ricchezza multiforme che è propria della filologia neolatina; in guisa che ci venga fatto di percorrere, leggendo, l'amplissima gamma di pressoché tutta la disciplina, traverso alla esplorazione grammaticale, alla indagine dialettologica, all'etimologia come al folklore, alla storia letteraria, per una distesa cronologica, che dalla genesi remota dei linguaggi romanzi, mette capo alle fasi novissime del loro svolgimento ».

Molto importa questa specificazione e precisazione per cui si stabilisce che la linguistica che entra nel quadro della filologia romanza è tutta la linguistica: grammatica storica e storia della lingua, dialettologia ed etimologia; e accanto alla linguistica e prima della storia letteraria si colloca il folklore. In questa precisazione è implicita l'affermazione che la filologia romanza, come il Crescini la intende, ha per oggetto tutta la civiltà romanza, che occorre riconoscere in tutte le sue manifestazioni realizzate nella *parola*; ed esplicitamente in questo senso il Maestro fa la sua professione nella relazione che pochi mesi prima della sua scomparsa egli dettò per raccomandare l'accoglimento tra le pubblicazioni della Facoltà di Lettere padovana del mio *Saggio sulla letteratura religiosa del medio evo romanzo*: « la Filologia romanza è per sé poliedrica e ben può accogliere anche tali indagini dirette a illustrare l'età media anche in quello che è veramente il centro della sua psiche e della varia e multiforme sua letteratura ».

Non solo l'analisi rigorosa e acuta dei testi, ma anche le indagini intese a riconoscere gli atteggiamenti e gli orientamenti generali della civiltà letteraria romanza multiforme e complessa entrano di pieno diritto nell'ambito della filologia neolatina: la quale — appunto per questa esigenza, che le impone di risalire dai fatti particolari e concreti alla ricerca della motivazione

ideale dei fatti stessi — pur trovandosi assegnato un campo di lavoro quasi sterminato, si salva dai pericoli dell'enciclopedismo e della dispersione.

Per questa via, occorre aggiungere, il Crescini concilia quella che è l'esigenza prima del suo abito scientifico, l'esigenza della « specializzazione » più rigorosa, con l'aspirazione, intensa e viva nel suo spirito, alla visione e all'interpretazione complessiva e generale, atte a dominare la varietà tumultuosa e multiforme dei fatti particolari.

Il Crescini fu instancabile ricercatore di « fatti » e interprete — « commentatore » soleva dire — dei testi, e mai riteneva veramente esaurita e compiuta la ricerca o l'esegesi; ma sempre avvertì che le ricerche e la interpretazione, pur esercitate indefessamente sul « particolare », riescono a comporsi in unità se uno è l'intendimento generale che guida e sorregge il ricercatore; e che unitaria è la disciplina, cui pur si assegna un campo di lavoro ampio e vario come quello che abbiam visto rappresentato nel passo della commemorazione del Mussafia ora citato (storia della lingua e storia della cultura e storia della letteratura e delle tradizioni popolari), se uno è l'oggetto della disciplina stessa, pur articolata in tante branche varie e diverse. E la sua fede nell'unità della disciplina da lui praticata nell'esercizio dell'esplorazione paziente dei particolari, di un'inesauribile ricerca apparentemente frammentaria e dispersa, il Crescini dichiara fermamente nella stessa commemorazione del Mussafia che stiamo esaminando; con parole che occorre qui trascrivere:

> Rammento che egli [il Mussafia] una volta, ormai vicino al termine della sua faticosa giornata, riguardando l'insieme del suo lavoro, si rammaricasse di aver preferito la frammentaria varietà dei molti scritti diversi, monografie, contributi, appunti, recensioni alla compatta unità di una o poche opere poderose. E rammento come io rispondessi che, in qualunque modo, a tacer d'altro, s'era egli aggirato nell'orbita per quanto larga di una scienza, e quindi l'unità complessiva dell'intendimento generale aveva conferito coesione e disciplina alla varietà delle ricerche particolari.

In queste parole il Crescini pone la giustificazione non solo del lavoro del Mussafia, ma anche del lavoro suo proprio: anche il Crescini, come il Mussafia, ha « preferito la frammentaria varietà dei molti scritti diversi.... alla compatta unità di una o poche opere poderose »; anche il Crescini, come il Mussafia, non è mai arrivato alla costruzione di una « grande opera generale e complessiva ».

Due volte ha tentato; ma sempre ha, bruscamente, interrotto i tentativi di sintesi. Un primo tentativo di trattazione generale è rappresentato da quella *Storia del romanzo cavalleresco* che il Crescini aveva cominciato a comporre per la vallardiana « Storia dei generi letterari » e non condusse a termine; il secondo è una *Storia della lingua italiana* o, come si diceva, una trattazione delle « Origini della lingua italiana », che il Maestro doveva pubblicare presso il Giusti e la cui stampa fu iniziata e quindi bruscamente interrotta; perché — diceva il Crescini a sua giustificazione — nel frattempo

erano uscite le *Origini neolatine* di Paolo Savy-Lopez, che rispondevano a tutti i quesiti che egli stesso si era posto.

Ma io non credo che l'opera sulle origini italiane sia rimasta interrotta in seguito alla comparsa del libro del Savj-Lopez; in realtà, il lavoro di sintesi non conveniva al Crescini; il quale, ricercatore assiduo e instancabile, come si vedeva, approfondiva talmente la ricerca che non riusciva a costruire una sistemazione generale unitaria. Nella condizione del Crescini, del resto, si trovano tutti i grandi filologi dell'età sua: solo il Rajna ha saputo realizzare le grandi sintesi delle *Fonti del Furioso* e delle *Origini dell'epopea francese*; mentre il Novati, ad esempio, che pur aveva coraggiosamente disegnato e condotto molto avanti quel magnifico edificio saldamente architettato che sono le *Origini* vallardiane, non è arrivato al compimento dell'opera sua solenne.

In realtà ai filologi della scuola storica riusciva estremamente penoso e quasi impossibile abbandonare il lavoro di analisi e di indagine per render conto dei risultati — ovviamente sempre parziali — raggiunti e comporre quei risultati in una sistemazione generale che si offrisse già bell'e fatta e conchiusa e compiuta: l'ansia e l'ardore della ricerca non consentivano a quei maestri l'impegno della costruzione unitaria e sistematica. Resta, però, fermo quello che già abbiamo detto: e cioè che la compiacenza della ricerca particolare non mai spense, nel Crescini (come nei suoi compagni di studio) l'anelito alla visione complessiva, unitaria; e perciò spesso si avverte, nella parola del Maestro, un pungente senso di rimpianto per la mancata realizzazione di un'opera unitaria e sintetica; e insieme un generoso sentimento d'invidia per coloro che riescono ad «accompagnare alla sottilità più acuta dell'analisi la virtù di scuotersi tosto spaziando liberamente nei campi della sintesi».

Parole, queste, che il Crescini pronunciò nella commemorazione di Emilio Teza: rilevando tuttavia che per questa, come per altre molte sue virtù, il Teza deve ritenersi «uomo d'eccezione», che non può essere «giudicato alla stregua comune».

Perché, effettivamente, l'esigenza della visione complessiva, della sintesi è dal Crescini con risolutezza affermata come utile e anzi necessaria, ma anche come estremamente pericolosa. Nobile e generoso — anche se non sempre «approdi» e «convinca» — è lo sforzo di arrivare ad una sistemazione organica dei fatti, di «dominare la moltitudine dei fatti, di riordinarla e ricondurla dall'apparente e confusa tumultuarietà alla chiarezza e all'unità dell'idea..., di scoprire nei fatti la legge che li ha generati e li domina. Si sale così dall'erudizione alla critica. C'è tuttavia il pericolo di fare schiavi sé e la storia del sistema in tal maniera meravigliosamente concepito....».

Son parole che si leggono, ancora, nella commemorazione del Canello più volte citata; e sono la conclusione del giudizio, duramente negativo, dal

Crescini formulato sulle definizioni di « classicismo » e « romanticismo » tentate dal Canello nella prima parte del volume di *Saggi* pubblicato nel 1877:

La prima parte del volume definisce classicismo e romanticismo e subordina alla definizione la storia universale delle lettere. Il classicismo rappresenta l'età matura, nella vita collettiva degli uomini, allorché si corrispondono e si pareggiano la potenza dell'idea e la capacità d'attuarla. Chi vagheggia ciò che gli può venir fatto di tradurre nella realtà, quegli è nel fiore delle forze equilibrate, nel giusto punto della misura e dell'armonia. L'arte di codesta maturità, ideativa e attiva è classica. Ne' crepuscoli del mattino e del tramonto, quando l'equilibrio e la misura mancano e si vuol troppo o si vuol troppo poco e più si sogna e si desidera che non si possa e sappia ottenere, nella fanciullezza e nella vecchiezza dell'umanità, l'arte pecca di smisurata fantasia o accusa stanchezza: essa non ha la sanità classica, è malata, è romantica.

Inutile soffermarsi a discutere. C'è del semplicismo in codesti concetti: e ognuno lo vede e ne può essere persuaso. Comunque, è questa una tendenza del Canello....

E seguono le parole che già abbiamo citato: « sforzarsi di dominare la moltitudine dei fatti » ecc. E dopo aver rilevato che la seconda e la terza parte dei *Saggi* trattano meno eroicamente di letterature neolatine e di letteratura tedesca, continua il Crescini:

Lo sforzo speculativo e il gusto della speculazione sistematica signoreggiano altri lavori d'ordine letterario messi insieme dal Canello. Se ne risentono la *Storia della letteratura italiana del secolo XVI*, lo schizzo sopra la letteratura provenzale premesso alla *Fiorita* [un'antologia di liriche trobadoriche, tradotte dal Canello, pubblicate nel 1881 con una prefazione di Giosuè Carducci]; e, peggio che mai, il saggio su « Letteratura e darwinismo ». Il Canello pendeva fra la scuola del De Sanctis e quella che rappresentava una reazione ad essa, guidata dal D'Ancona, dal Bartoli, dal Carducci; e avrebbe voluto conciliarle ricercando i fatti, ma non trascurando le idee che li animano. *Senonché gli accadeva di esagerare la rigidità categorica.* Ma vedute, intuizioni lampeggiavano qua e là nel lavorio del suo pensiero e per entro i suoi scritti. Per esempio, egli ben vide come nel Cinquecento, a quel modo che si usciva dalla disgregazione barbarica medievale, ricostituendo lo stato, secondo la tradizione romana, si mirava a ricomporre la famiglia: processo pubblico e privato di riordinamento, di disciplina, di moralità. Ma ebbe torto, allorché frettolosamente, senza la piena cognizione dei fatti, volle trarre illazioni sintetiche, intorno al disciogliersi della famiglia nel medioevo, da premesse imperfette. « L'*uxor* latina, il nome della legittima consorte, svanisce quasi del tutto nelle lingue novelle che nell'Europa romana si svolgono dal latino; ed è surrogato da *femina* o *mulier*.... vale a dire dalla donna libera qualsiasi che funga più o meno a lungo da concubina.... ». Così argomentava il Canello, ma non argomentava esattamente. Non è vero che *uxor* non si riflettesse nei volgari neolatini; e n'abbiam prova nell'antico veneziano, nell'antico francese, nel provenzale, nell'antico spagnolo; mentre nei dialetti dell'Italia meridionale e nelle varietà rumene vivono sempre derivati da *uxorare*, nel senso, per lo più, di « sposarsi ». Né basta: *mulier* già nell'antichità latina può equivalere a *uxor*: e se n'ha esempio proprio nel linguaggio dei giuristi. Avviso ai frettolosi: non bisogna concludere troppo presto. L'arrivo all'idea dovrebbe essere più paziente.

Il « pericolo » che, dunque, il Crescini avverte, gravissimo, in ogni tentativo di sintesi, non è solo quello, che abbiam visto, « di fare schiavi sé e la storia del sistema » — il pericolo, cioè, di imprigionare la realtà storica in schemi astratti e spesso arbitrari —, ma anche quello di trarre frettolose illazioni da fatti non bene conosciuti e accertati e malamente scelti come indizio e segno di situazioni, di atteggiamenti, di tendenze spirituali: contro cui stanno infiniti altri fatti, che lo storico o trascura o ignora arbitrariamente o pone come « eccezioni » che non bastano a revocare in dubbio la validità o la legittimità del « sistema ».

Il pericolo che ogni tentativo di sintesi comporta è quello, specialmente, di indurre lo storico ad abbandonare la ferrea disciplina della ricerca e a cedere alla tentazione dell'improvvisazione geniale, ma frettolosa e imprudente. Il Crescini, insomma, non ripudia e non rinnega la sintesi, anzi la esige; ma la pensa come *punto d'arrivo,* cui metta capo l'esplorazione analitica, meticolosa, approfondita, rigorosa, paziente. Il suo pensiero su questo punto essenziale appare netto ed esplicito in alcune proposizioni della già ricordata relazione con cui presentava il mio *Saggio sulla letteratura religiosa del medio evo romanzo* alla Facoltà di Lettere padovana:

> .... il Viscardi.... affronta il problema forte con serena obbiettività di esplorazioni pazienti e acute preferendo alla sintesi frettolosa ed erronea l'analisi pacata dei monumenti .... Questo saggio — e s'ha da tener conto che d'un saggio o d'una breve serie di saggi si tratta, *non punto* d'un'ambiziosa rappresentazione generale — adombra pur essa tentativi di sintesi, ma come punti d'arrivo cui metta capo spontaneamente l'analisi....

Erronea ogni sintesi che non derivi da un'analisi perfettamente compiuta: perché si risolve nella proposizione di formule generalissime, ma sommarie, che non riescono, però, a comprendere la serie amplissima dei fatti che l'analisi parziale non ha potuto rilevare e tanto meno interpretare e ordinare.

E sono, spesso, proprio queste le formule — estremamente suggestive, quasi sempre — che si impongono e sono universalmente accettate ed entrano e si affermano nella storiografia letteraria come dati certi e indiscutibili, sui quali l'interpretazione storica generale può e deve fondarsi. E sono, quasi sempre, formule che derivano dai convincimenti o dalle fedi ideali o dai presupposti teorici che sono nell'anima dello storico *prima* dell'indagine dei fatti e anzi determinano l'indirizzo e l'orientamento dell'indagine e vincolano la ricerca e l'interpretazione. Più che formule, idoli o miti; che lo storico, specialmente nell'età dominata dalla filosofia positiva, si sforza di razionalizzare; spesso forzando i documenti e le testimonianze, sempre scegliendo tra i documenti e le testimonianze quelli solo che servono a giustificare la formula già concepita e definita prima della raccolta e del vaglio dei dati. Una di queste formule — o piuttosto idoli o miti — è quella per cui

si poneva un m e d i o e v o tutto a s c e t i c o ; e con l'ascetismo si spiegavano tutti gli atteggiamenti e gli svolgimenti della vita spirituale nel medio evo. E proprio questa formula — m e d i o e v o = a s c e t i s m o — più che ogni altro mito storiografico ha trovato nel Crescini un oppositore severissimo e implacabile; e proprio la critica di questa formula o mito mi è stata dal Maestro assegnata come tema della mia prima attività di studioso.

Della quale attività il frutto più importante è appunto il *Saggio* accolto tra le Pubblicazioni della Facoltà di Lettere di Padova; in cui sono i risultati di ricerche che io ho eseguito sotto la strettissima direzione e sorveglianza del Maestro, servendomi di suggerimenti suoi e di sue indicazioni, preoccupato sempre di interpretare il suo pensiero e d'attuare, *pro viribus*, un suo vecchio programma di lavoro; il quale chiaramente si riconosce nelle parole della più volte ricordata r e l a z i o n e :

> Quanti studiosi e critici s i o s t i n a n o ad accennare al Medioevo come all'ebbrezza fosca dell'ascetismo delirante, condannando senza appello molti anni di storia e passando via inorriditi. La critica, r i m o r m o r a n d o v i e t e s e n t e n z e , suole maledire e trascurare il Medioevo, e seppure è costretta ad ammirare ciò che nel deprecato deserto fiorisce e splende poderoso e gentile, lo considera non proprio medioevo, ma quale prodigioso precorrimento alla civiltà fatalmente rinnovantesi [si allude, è appena il caso di accennare, alla teoria dei « precursori » del Rinascimento formulata dal Bartoli: con la quale, riconosciuta nel medioevo la presenza di uomini che non si possono far entrare nell'angustia della formula raffigurante il medio evo come mondo solo di asceti e di contemplanti, negatori e spregiatori della vita presente e caduca, si rappresentano quegli uomini come eccezionali precorritori di atteggiamenti e di concezioni che trionferanno nel « rinascimento »]. B i s o g n a g e t t a r l u c e n e l l ' o m b r a d i q u e s t a s p r e g i a t r i c e s u p e r f i c i a l i t à ....

S u p e r f i c i a l e la formula che pretende di identificare nell'ascetismo la motivazione di tutta la vita medievale; superficiale e semplicistica, e accettabile solo da chi non abbia indagato a fondo le multiformi manifestazioni della complessa civiltà medievale. Solo chi non è penetrato — mediante « l'analisi paziente » dei monumenti, dei documenti, delle testimonianze — nella « vera realtà » della storia può appagarsi di formule che con poche parole, anzi, con una parola sola, pretendono di rappresentare il carattere fondamentale, il tono generale di un'intera civiltà, svoltasi per entro un millennio!

Appunto per questo pareva al Crescini che tutte le « sintesi » costruite frettolosamente e impazientemente dopo analisi superficiali e sommarie peccassero di s e m p l i c i s m o (è la parola che abbiam visto usata nel giudizio severo formulato sul saggio del Canello su *Classicismo e Romanticismo*: « C ' è d e l s e m p l i c i s m o i n q u e s t o c o n c e t t o »...; e ripetuta a proposito della canelliana *Storia della letteratura italiana nel secolo XVI*: che, dunque, — pareva al Crescini — risente del « gusto della *semplificazione* sistematica »); e appunto per questo egli non ha mai realizzato l'« opera generale » cui pur intensamente aspirava: impedito sempre dall'ansiosa preoc-

cupazione di non aver abbastanza approfondito e allargato l'analisi, che al suo acutissimo senso di ricercatore e di critico appariva, veramente, inesauribile. E si badi: il rammarico dell'opera generale non realizzata e l'ammirazione per ogni « nobile e ardito » sforzo inteso alla composizione unitaria e sistematica dei fatti in una visione sintetica, si accompagnano al riconoscimento che meritoria — e, al fine del progresso della scienza, più utile che ogni tentativo di sintesi — è l'accettazione umile, ma non meno coraggiosa che l'aspirazione alla sintesi, della disciplina durissima che l'analisi rigorosa comporta.

Per questo « prodigiosi » ma eccezionali appaiono al Crescini gli uomini che come il Teza — l'abbiam visto — « sanno accompagnare alla sottilità più acuta dell'analisi » la virtù di sollevarsi con potente colpo d'ala alla sintesi: « fu e c c e z i o n e quella del Teza », per il quale « lo s p e c i a l i s m o.... sarebbe stato mortificazione e immobilità ». Ma si badi al titolo che alla commemorazione del Teza il Crescini appose quando la rivide per includerla nei *Romanica fragmenta*.: « Un e t e r o d o s s o : Emilio Teza ». Eterodosso, perché insofferente della disciplina severa che la scienza chiede ai suoi cultori: « Spaziare, muoversi liberamente, non obbedire a nessun freno, abbandonarsi a se stesso, alla sincerità pur capricciosa dei propri amori e dei propri gusti.... e ogni giorno ringiovanire nella novità faticosa degli studi: questo era il Teza. Un individualista, un anarchico, non lo nego; m a b e a t o c h i s ' o b l i a n e l s u o g r a n s o g n o.... ».

Quest'ultima battuta a me, che ho conosciuto il Crescini intimamente e so il fervore del suo temperamento in sostanza artistico, appare veramente drammatica. C'è in queste parole un senso di accorato rimpianto e quasi d'invidia: ma anche l'orgoglio della rinuncia consapevolmente fatta, in nome della fede fermissima nelle superiori e indefettibili esigenze della scienza. Non ha ceduto, il Crescini, al suo pur potente anelito alla sintesi, non si è sottratto alla ferrea disciplina della ricerca analitica. E pur rimpiangendo afferma la validità della scelta fatta, dell'impegno fermamente mantenuto.

Quanto all'altro pericolo, che il Crescini avvertiva in ogni tentativo di sintesi, di fare « schiava la storia » del sistema escogitato e di « esagerare la rigidità categorica », è chiaro che la constatazione è fatta dal Maestro in ordine agli schemi costruiti dalla storiografia letteraria dell'età che fu sua di ispirazione positivistica e quindi estremamente categorica, estremamente sistematica. Si tratta di schemi che sono esterni ed estranei alla realtà della vita letteraria e dei movimenti letterari; e pongono la giustificazione, e anzi la determinazione dei fatti letterari fuori della tradizione letteraria, negli svolgimenti della storia politica o sociale od economica.

Ovviamente, il Crescini non arriva alla critica dei metodi e dei procedimenti della storiografia letteraria positivistica, né poteva arrivarci, immerso com'era in quel clima, in quell'ambiente; e, anzi, come filologo, è assertore fermissimo del metodo « storico » o positivo. Ma senza dubbio, in ogni modo, almeno a partire da un certo momento della sua vita, sente un profondo

disagio in presenza dell'atteggiamento di quei Maestri che pretendevano di conformare i metodi e il linguaggio delle scienze morali — storia, filologia, linguistica, critica letteraria — a quelli delle scienze naturali.

I filologi e i glottologi dell'età positivistica consideravano, appunto, supremo vanto il poter parlare dei fatti letterari e linguistici con lo stesso linguaggio con cui gli scienziati parlavano delle cose della natura. E lo stesso Crescini, commemorando uno dei maggiori maestri di filologia romanza, Gaston Paris, aveva citato, approvando, la proposizione di un altro grande filologo romanzo francese, il Thomas: « Si veda quanto valga il metodo di un tal maestro. È quello del Bessel, che affermava l'esistenza di Nettuno e ne indicava il posto, prima che alcun telescopio avesse trovato questo pianeta nel cielo; è quello del Cuvier, meno le ossa.... ». Il metodo del Paris, che postulava, nell'*Histoire poétique de Charlemagne* l'esistenza di una canzone di gesta perduta, non solo, ma di cui nemmeno si possedevano testimonianze, e di cui più tardi effettivamente si scoprirono frammenti, è il metodo dell'astronomo che col calcolo arriva ad affermare l'esistenza di un corpo celeste, che più tardi si osserva effettivamente con il telescopio; è il metodo del paleontologo o dell'antropologo che afferma l'esistenza, nella serie degli esseri, di un determinato organismo e ne dà la precisa descrizione....

Ma io debbo qui testimoniare che, quando rivide il testo della commemorazione del Paris — che è del 1903 — per ripubblicarla nei *Romanica fragmenta*, il Crescini, arrivato al punto in cui citava la frase del Thomas, mi disse: « Che faccio? Le lascio, queste parole? ». Nel 1932 non credeva più alle parole senza esitazione e anche con pieno consenso accettate nel 1903. Io gli dissi che, a mio parere, poteva mantenere la proposizione del Thomas, perché rappresentava atteggiamenti e procedimenti in cui il Paris credeva. E il Maestro concluse: « Beh, ci metterò una nota ». La nota non fu messa, ma molto indicativa è l'intenzione di sopprimere quella frase così scopertamente « scientifista », o almeno commentarla con una nota, per manifestare pubblicamente il suo distacco dalle posizioni più crudamente naturalistiche e materialistiche della filologia positiva.

Del resto, molto prima del 1932 il Crescini aveva reagito alle intemperanze specialmente verbali dei filologi e dei glottologi di formazione e di stretta osservanza positivistica. Nel più volte citato saggio sul Canello, considerando quella che è la migliore opera canelliana nel campo della linguistica romanza — *Gli allotropi italiani* — egli scriveva (siamo, dunque, nel 1922):

*Gli allotropi italiani* serbano al nome del Canello un vanto imperituro. Rammento quanto costassero di pertinace fatica al mio Maestro, allorché egli veniva rielaborandoli, sotto l'implacata disciplina dell'Ascoli, da cui furono accolti, com'è noto, nel terzo volume dell'« Archivio ». Dalla stessa voce latina derivarono due o più voci anche all'italiano: da *fragilis*, per esempio, *fragile* e *frale*; da *silvaticus selvatico salvatico* e *selvaggio*; da *spiculum spiculo, spigolo* e *spicchio* ecc., con varietà di senso oltre che di forma.... E « allotropi » furono questi doppioni, anzi, talvolta poliformi, con termine mutuato

a chimici e fisici.... E non dovette parer vero anche al Canello che si potesse una volta di più RACCORDARE UNA SCIENZA DOVE LO SPIRITO UMANO È PUR TANTA COSA ALLE SCIENZE DELLA MATERIA. Vezzo positivistico d'allora....

Una scienza dove lo spirito umano è pur tanta cosa: non potrebbe essere più netto e risoluto il ripudio della posizione dei positivisti, che nell'indagine del linguaggio pretendevano applicare i metodi delle scienze naturali. E ancora posso testimoniare che la storia linguistica quale la concepivano i naturalisti, ferreamente determinata dalle « leggi » fonetiche, non è mai stata accettata dal Crescini. Il quale, senza dubbio, non ha mai ripudiato i metodi dei neogrammatici, cui, anzi, fedelmente si attiene nello schizzo di grammatica storica provenzale premesso al *Manuale* (la III edizione è del 1926); ma, d'altra parte, ha avvertito e accettato i nuovi orientamenti della scienza linguistica, quali si riconoscono, specialmente, negli svolgimenti spirituali di quel maestro grandissimo che fu Hugo Schuchardt; il quale dalle posizioni strettamente « neogrammatiche » della grande opera sul vocalismo del latino volgare era pervenuto agli atteggiamenti veramente « storici » riconoscibili, ad esempio, nei mirabili saggi raccolti, per iniziativa del Bertoni, nel *Brevier* (1922): il concetto di « continua mistione linguistica », che è alla base delle poderose interpretazioni e ricostruzioni storiche schuchardtiane sovverte radicalmente la nozione positivistica della « lingua » come organismo vivente, che si « evolve » per l'azione, essenzialmente, di forze « endogene ».

Dalla nuova dottrina e dai nuovi metodi che lo Schuchardt proponeva e suggeriva, il Crescini era rimasto vivamente colpito, ed egualmente attento e interessato s'era mostrato verso la dottrina e i metodi dello Gilliéron (se pur occorra riconoscere che dei procedimenti della geografia linguistica egli non aveva pienamente inteso il valore e la portata), mentre estraneo gli rimase il movimento della scuola di linguistica generale di Ginevra e perplesso — talvolta ironizzando — sempre si dichiarò circa i principî della cosiddetta « Neolinguistica » formulata dal Bartoli nel celebre volume della « Biblioteca dell'Archivum Romanicum ». Del resto, la misura della sua partecipazione o adesione al rinnovamento operato nella scienza linguistica nei primi decenni del nostro secolo si rileva nei tre saggi etimologici accolti nei *Romanica fragmenta* — *Anaphus* (1910); *Gabella* (1913); *Appunti su l'etimologia di « Goliardo »* (1920) — i quali, e specialmente l'ultimo, lasciano abbastanza chiaramente riconoscere posizioni e procedimenti che son propri della « linguistica storica » e superano, in ogni modo, gli schemi neogrammatici e i metodi dell'« etimologia fonetica »; e sembrano, insomma, pienamente rispondere alla nozione della glottologia che il Crescini solennemente proclamava nella formula che è oggetto di queste nostre considerazioni (ed è, dunque, espressione non di una occasionale o superficiale o momentanea intuizione, bensì di un convincimento profondo, che si è venuto definendo e maturando attraverso assidue meditazioni ed esperienze): la nozione della

glottologia come « scienza in cui lo spirito umano è pur tanta cosa », sicché non può essere raccostata alle « scienze della materia ».

* * *

Fermiamo, ora, la nostra attenzione su alcune linee della già ricordata commemorazione di Gaston Paris:

Non potrei soffermarmi neppure ad indicare gli scritti del Paris: si è voluto farne la bibliografia e ne son venute milledugento schede. Mi basti ricordare che nel 1872, quegli stesso che pochi anni prima con la *Histoire poétique de Charlemagne* aveva aggiunto un capolavoro alla storia letteraria, offerse nel testo critico di uno dei poemi delle origini francesi, *La Vie de St. Alexis* il modello di una così ardua fatica, qual è la restituzione delle primitive genuine sembianze a un vecchio monumento deturpato via via nei secoli: FATICA PER CUI SON POSTE LA DOTTRINA E L'ACUTEZZA DEL FILOLOGO AL PIÙ DECISIVO CIMENTO.

La restituzione critica di un testo è, del filologo, decisivo cimento: è questo l'articolo fondamentale del credo del Crescini: che appunto riteneva la filologia testuale parte essenziale della sua disciplina. « L'editore che restituisce criticamente un testo — soleva dire nelle sue lezioni *ex cathedra* — ristabilisce l'autografo: è, in quel momento, il poeta stesso, che restaura la scrittura, deturpata nel processo della tradizione ».

Questa fermissima fede del Crescini nella possibilità di un'autentica restituzione di un testo alle genuine a primitive sembianze, negli ultimi anni in cui io ero il suo « assistente » venne posta, veramente, a duro cimento. Erano gli anni in cui Santorre Debenedetti pubblicava la sua edizione del *Furioso*: e si sa quale significato abbia, nella storia della filologia romanza — e non solo romanza — questa edizione.

In realtà nessun compito può sembrare più agevole che quello di pubblicare un testo, la cui edizione ultima sia stata meticolosamente curata dall'autore stesso; e poiché l'Ariosto ha rivisto e corretto e ricorretto fino all'ultimo le bozze, la volontà dell'autore si dovrebbe, legittimamente, ritenere consacrata nel testo dell'autore stesso licenziato. Ebbene: delle non molte copie superstiti della III ed. del *Furioso*, nessuna concorda con l'altra.... Queste sconcordanze dipendono dal fatto che, durante la tiratura dei fogli, il Poeta si pentiva, correva in tipografia, mutava una lezione: i fogli già tirati recano la prima lezione, quelli tirati dopo la correzione, una lezione ovviamente diversa. E la stessa condizione è stata rilevata da Michele Barbi anche in ordine alla III ed. dei *Promessi Sposi*: delle cui copie superstiti nessuna concorda con l'altra.... In questo caso è chiaro che nessun filologo al mondo può arrivare a stabilire l'« ultima volontà » dell'autore. E non solo « in questi casi »: sempre è difficile stabilire, attraverso l'esame pur attentissimo e acuto della tradizione, la volontà ultima dell'autore, perché nessun testo mai è uscito definito e immutabile dalla penna dello scrittore; perché sempre il poeta torna sull'opera sua, lima, corregge,

rifiuta una determinata lezione e poi la riaccoglie; si sforza ansiosamente e faticosamente, provando e riprovando, di adeguare l'espressione alla forma prodigiosamente intuita nello slancio della creazione.

Indicativa, in questo senso, l'« errata corrige » della II ed. del *Furioso*, che non sempre, anzi quasi mai, è la correzione degli errori del compositore, ma spesso il ristabilimento di una lezione già rifiutata e poi riaccolta.

E ancor più indicative le venti carte del Codice Vaticano lat. 3196 — superstiti di molte migliaia di carte — le quali ci danno viva testimonianza dell'assiduo lavoro di lima dal Petrarca esercitato sulle sue rime volgari e ci consente di cogliere l'artista nella sua laboriosa officina, di assistere al processo della vigile revisione che conduce l'artefice a variare, a ripudiare la variante dapprima suggeritagli dalla sua sensibilità e quindi a riprendere il modo primamente realizzato, attraverso una serie ininterrotta di proponimenti e di pentimenti, in cui si manifesta l'insoddisfazione o l'incontentabilità dell'artista.

È la situazione stessa che ci rivelano gli autografi dei poeti moderni, che per fortuna possediamo: e sempre ci appaiono irti di cancellature, di correzioni, che esprimono pentimenti e ripensamenti: sempre che il poeta ritorna sull'opera sua, trova forme da variare, emendare, rifare, ripulire: la forma, ripetiamo, non esce di getto, definita e immutabile, dalla penna del poeta.

Questo problema, che è il problema delle « varianti d'autore », era, ovviamente, ben presente alla vigile coscienza critica del Crescini: il quale, però, fermamente credeva che il problema si ponesse solo per casi particolari e isolati. Mentre è vero il contrario: si tratta di fatti riconoscibili nella tradizione di ogni e qualsiasi testo.

E io appunto, nelle accanite discussioni che sostenevo col Maestro su questo punto, spavaldamente gli chiedevo come giustificasse la sua fede nella possibilità di restituire le « genuine sembianze » ai testi trobadorici, di cui abbiamo solo una tradizione antologica, mentre era stata dimostrata l'impossibilità della restituzione di un testo, come il *Furioso*, di cui ci è giunta l'edizione definitiva curata dall'autore. E ancora chiedevo come ritenesse possibile stabilire se la copia o le copie a noi pervenute di un testo dessero testimonianza d'una prima, d'una seconda, d'una terza redazione che il Poeta avesse fatto dell'opera sua, e insistevo osservando: « Il metodo della comparazione, della collazione, della classificazione delle fonti, di cui ella è interprete sagacissimo, non sempre è bastato a risolvere i suoi dubbi; dal momento che una volta lei ha pubblicato un testo accogliendo una determinata lezione e una successiva volta, invece, ha accolto la lezione precedentemente ricusata. Eppure il metodo da lei applicato è stato sempre lo stesso: è quindi evidente che il difetto non è suo e nemmeno del metodo. Si tratta di impossibilità di raggiungere in molti, in troppi casi la certezza.... ».

Le mie obiezioni irritavano il Maestro violentemente: ed egli reagiva affermando perentoriamente: « Tu non capisci niente.... Le tue affermazioni

valgono per qualche caso particolare, non autorizzano a porre in discussione e tanto meno a rinnegare un metodo.... che è l'unico possibile!... ».

Quando, poi comparvero le *Réflexions* di Joseph Bédier « sur l'art d'éditer les anciens textes » (*La tradition manuscrite du Lai de l'Ombre*, in « Romania » LIV, 1928) che ponevano risolutamente in discussione il metodo lachmanniano (che, del resto, il Bédier aveva ripudiato già nel 1913 rifacendo, con criteri nuovi, la sua edizione del *Lai de l'Ombre* pubblicata a Friburgo (Svizzera) nel 1890 secondo il metodo tradizionale), il Crescini ne ebbe un profondo dolore, il dolore di un credente che vede messo in discussione un dogma fondamentale della sua fede.

Fede, del resto, animatrice di opere feconde: le restituzioni dei testi trobadorici accolti nell'antologia del *Manualetto provenzale* (I ed., 1893, II, 1905) sono veramente mirabili e restano come documenti di una filologia sagacissima e prudente, di un rigore esemplare. Ed esemplari sono specialmente le restituzioni critiche che son risultato di studi particolari e approfonditi: la restituzione del testo del *Vers del Lavador* di Marcabruno, della canzone di Bernardo di Ventadorn *Quan l'erba fresca*, del « discordo » plurilingue di Rambaldo di Vaqueiras, della canzone-sirventese di Peire Vidal *Son ben apoderatz*, della « tenzone » di Peirol *Quant Amor trobet partit*; restituzioni che sono garantite e giustificate non solo dall'esame critico della tradizione, ma anche e più da illustrazioni esegetiche prodigiosamente ricche e penetranti, naturalmente e agevolmente derivate dall'immensa familiarità che il Maestro aveva con la cultura e la lingua poetica e la tecnica dei trovatori e di ogni singolo trovatore. Per questo la filologia testuale del Crescini ci appare di una sorprendente concretezza: perché fondata non puramente e semplicemente su un tecnicismo rigoroso e severo, ma astratto e generico (come è certa modernissima filologia, che vuol essere « obbiettiva » e considera solo i dati « oggettivi » della tradizione, prescindendo da ogni valutazione della individualità linguistica, stilistica, artistica, spirituale, insomma, di ogni singolo autore....), bensì sull'analisi insistita del testo che si vuole restituire criticamente.

E quando si tratta di testi poetici, e poetici veramente, di autentica e spesso altissima poesia, la restituzione non può essere opera solo del filologo severo e paziente e attentissimo, bensì dell'interprete sensibile alla voce del poeta.... E interprete, appunto, aperto alla intenzione e alla comprensione della poesia il Crescini sentiva di essere; e apertamente lo proclamò quando, a proposito del riordinamento delle cobbole della canzone di Bernardo di Ventadorn *Quan l'erba fresca*, che egli aveva dato nel *Manuale*, il Vossler, che proponeva un ordine diverso, affermò che « per compiere un lavoro così difficile di restituzione, di critica veramente intima e profonda, b i s o g n a v a e s s e r e a n c h e p o e t i ».

Il Crescini reagì aspramente; quando, nel 1926, rivide il testo della canzone bernardiana per la III ed. del *Manuale* (e già ne aveva trattato nel saggio *Della canzone di B. d. V. « Quan l'erba fresca »*), riaffrontando il pro-

blema della successione delle strofe, che egli aveva stabilito mediante un'analisi critica che aveva portato alla espunzione di una delle cobbole come certamente non appartenente al Poeta, ma risultato di un tentativo di amplificazione di un qualunque amatore o trascrittore, alle parole di Vossler duramente obbiettò:

« .... Sembra al collega di Monaco d'essere stato il primo a porre nella giusta luce la trascendente sensualità della canzone; al quale effetto basterebbe la sola successione strofica da lui ribadita. E invero egli è stato a quel tale gruppo di manoscritti ancor più fedele di me. La quale minore mia fedeltà sarebbe capitale colpa ché io « avrei distrutto la bella gradazione dei sogni amorosi ». C i ò c h e f a r e b b e t o r t o a l l a m i a s e n s i b i l i t à d i a r t i s t a e m i c o n f o n d e r e b b e a l l a t u r b a d e g l i e r u d i t i n e g a t i a l l a p o e s i a ....

È l'unica volta che lo scritto del Crescini, di solito pacato, limpido, distaccato, tradisce una sdegnosa irritazione: egli sente di non meritare il giudizio — non espresso, ma implicito nelle parole del Vossler — che confonde «n e l l a t u r b a d e g l i e r u d i t i n e g a t i a l l a p o e s i a» lui, proprio lui, che, per esempio, nel più volte citato saggio sul Canello, a proposito della *Fiorita* di liriche provenzali che il Canello appunto aveva raccolto e tradotto in versi, aveva proclamato:

A s e n t i r e e a f a r s e n t i r e l a p o e s i a o c c o r r e l ' a r t i s t a e n o n b a s t a d i s s e r t a r e d o t t a m e n t e. *Dov'è poesia vera, anche tenue, bisogna aprir l'anima propria a cogliere quella in sé e comunicare altrui l'interiore vibrazione che per quella si sente.* Così della Musa giovanile torna da essa memore il Canello quando vuole che altri provino che sia e che valga la lirica dei trovatori. Anche il Diez, non pago della disquisizione critica, già fin dalla gioventù si piacque di tradurre versi in versi e seguitò dopo i primi saggi di traduzione dallo spagnolo, a volgere mirabilmente in versi tedeschi rime provenzali e portoghesi.... ».

E torna qui opportuna la mia testimonianza: molti tentativi anche il Crescini ha fatto di tradurre in versi le poesie dei trovatori che più avevano colpito la sua sensibilità; ma non ha mai pubblicati questi suoi saggi, perché nessuno di essi poteva soddisfarlo, esigentissimo come era. Ma in ogni modo della finezza e sensibilità sua come interprete son documento le versioni in prosa che, secondo l'impegno sempre osservato dai provenzalisti, il Crescini diede dei testi trobadorici da lui restituiti, a garanzia, appunto, del testo criticamente stabilito: nelle quali sempre si riconosce non solo l'esigenza della rigorosa esattezza, ma anche la ricerca della forma che valga a rendere il tono e i modi dell'originale:

.... avarizia e slealtà parte gioventù dal suo compagno. Ah, qual dolore è che tutti s'affrettin dove si guadagna l'inferno! Se prima non corriamo al *lavatoio* che abbiam la bocca e gli occhi chiusi, non ci ha uom d'orgoglio tanto gonfio, che al morire non trovi malo avversario.... E la beltà di que' che andranno al lavatoio sarà sapete quale? Più che la stella diana!...

(dal *Vers del lavador* di Marcabruno).

.... Donna, la vostra beltà e il fino pregio celebrato mi fa parere sprevegole ogni altro gaudio, ché mi viene da voi un'allegrezza, che al cuor integro mi sta, per cui n'ho piacere più grande. Ahi, Donna, umiltà e pregio e pietà vi metta fra le mie braccia.

(dalla canzone-sirventese *Son ben apoderatz* di PEIRE VIDAL).

— Quando Amore trovò il cor mio sceverato e franco dal pensiero di lui, tenzonando mi assalse, e udir potete in qual modo: « Amico Peirol, male da me vi andate scostando: e poiché non sarà l'intendimento vostro in me né in cantare, dite; allora che varrete? ».

— Amore, tanto v'ho servito, e pietà non ve ne prende alcuna, e noto v'è quanto poco n'ho tratto di piacere. Non vi rampogno di nulla, purché d'ora innanzi mi concediate pace, ché altro non vi chiedo....

(dalla tenzone *Quant Amors trobet partit* di PEIROL).

Ora mentre veggo verdeggiar prati, verzieri e boschi, vo' un discordo cominciare d'amore, per cui vado disperato: ché una donna mi soleva amare, ma le è mutato il core; perch'io fo disaccordare i motti e i suoni e i linguaggi....

(dal « discordo » plurilingue di RAMBALDO DI VAQUEIRAS).

I dissennati e i dissoluti e i bagasci crescon di troppo e non mi piace, e i villani giullaruzzi giovincelli, fastidiosi e mal parlieri, corrono un po' troppo avanti.... Mi pesa perché ciò lor si permette.... Tali li ha come li desidera il Marchese.... Or vedrete venire lo stuolo e il drappello verso Malaspina, ond'hanno la carne e la pelle....[1] Stampite e schiamazzi so che ne faran tra loro, sbravazzando alla taverna.

(dal sirventese *Li fol e 'l put e 'l filor* di AIMERIC DE PEGULHAN).

* * *

Nella sezione dei *Romanica fragmenta* dedicata ai r o m a n i s t i , da cui abbiamo derivato tutte le indicazioni che ci han permesso di riconoscere i lineamenti essenziali della personalità scientifica di Vincenzo Crescini (e ciò giustifica, come si accennava, la preferenza accordata dal Maestro ai saggi accolti in questa sezione del volume che doveva dare la testimonianza più fedele dell'opera sua di studioso alacre e impegnato) il primo posto è occupato da un lavoro che è una « recensione » (« Giornale storico della lett. ital. », LXVIII, 1916, pp. 395-434) degli studi dalla signora Rita Calderini-De Marchi condotti su Jacopo Corbinelli nel 1909 e dopo l'immatura scomparsa della giovanissima autrice pubblicati nel 1916 per le cure di Aristide Calderini.

Accogliendo, nel '32, nella sezione « Romanisti » del suo volume giubilare, questa vecchia recensione, il Crescini vi ha apposto un titolo — *Un precursore: Jacopo Corbinelli* — che serve a sottolineare il significato che il Maestro attribuisce al suo lavoro, messo in rilievo dalla collocazione che il lavoro stesso ha in quella sezione del volume che vuol essere rappresentazione degli episodi più significativi della meravigliosa storia della filologia romanza del secolo XIX. Meravigliosa storia che presuppone, però, una lunga e laboriosa preistoria: « l a l u n g a e t à p r e p a r a t o r i a , i n t u i -

[1] Frase proverbiale di senso, in origine, erotico; qui significa: onde hanno il pieno possesso. I giullari degeneri son padroni anche di Malaspina, nulla da loro si salva.

tiva, fantastica, l'età dei precursori», come il Crescini stesso scrive nel più volte ricordato articolo sul Canello. Evidentemente questa formula del suo scritto del 1922 — *l'età dei precursori* — il Maestro ha ripetuto nel titolo dato, nel '32, al suo vecchio saggio del '16: *Un precursore: Jacopo Corbinelli.*

E «l'età dei precursori», appunto, è stata sempre oggetto di amorosa curiosità e di viva attenzione per il Crescini, che pure era fermamente persuaso della novità della filologia neolatina (come della glottologia indoeuropea) come scienza autonoma: «La filologia neolatina, in quanto, superata la lunga età preparatoria, intuitiva e fantastica, l'età dei precursori, abbia assunto metodo e abito di scienza per merito di Federico Diez, è recente; non conta ancora un secolo.... Ma quale intensità di vita nella sua giovinezza!...».

La filologia romanza come scienza nasce solo nel momento in cui si definisce il metodo della disciplina, che solo può condurre alla scoperta della verità. Ma quante mirabili intuizioni, quanti geniali precorrimenti anche nella fantasiosa «preistoria» degli studi romanzi:

.... novità non erano di fatto quelle che più vivamente lampeggiavano nelle frettolose lettere [del Corbinelli] al Pinelli? Voglio, s'intende, accennare al concetto del servigio che la conoscenza dell'antico francese e della sua letteratura avrebbe recato a quella dell'antico italiano; all'affermata fraternità dei due linguaggi, così conformi specialmente nelle rispettive origini...; alla scoperta degli elementi francesi entrati nella genesi dell'italiano letterario e dei gallicismi accolti nella stessa prosa del Boccaccio e del Villani, bandita invece esempio di tipica purezza nostrale dal Salviati e dai fiorentini, perché non dotti che della favella paesana, mentre per il Corbinelli si giungeva all'essenza di tali cose solamente col riscontro delle lingue; dove l'idea della comparazione linguistica e dell'indagine storica si contrapponeva al mero empirismo grammaticale ed estetico....

Ora a codesto precursore, perché tale riuscisse, giovò senza dubbio la sua giovanile sciagura, l'esilio francese che lo introdusse nel circolo attivo dell'erudizione e della filologia di Francia; e fece in lui confluire due tradizioni e correnti vivide e ricche di pensiero e di studi, nell'ordine di queste discipline, in una fase di pari alacrità indagatrice dall'un lato e dall'altro delle Alpi.... Tornerebbe pertanto necessario considerare il pensiero di lui sullo sfondo storico delle dottrine e ricerche linguistiche sì dell'Italia che della Francia. Il problema dell'origine del francese fu posto e meditato appunto nel Cinquecento, nell'età del Corbinelli: e delle soluzioni moderne s'ebbero allora geniali presagi, riguardo alle parentele degli idiomi romanzi, alla discendenza del francese dal latino ed a' rapporti di esso con il latino volgare.... Ho già notato altrove come dovesse esercitare qualche influenza su la mente del nostro l'escogitazione linguistica francese. Egli non menziona, ch'io sappia, Estienne Pasquier; ma doveva conoscere le celebri «Recherches»: menziona invece il Fauchet del quale pregiava la dottrina e godeva l'amicizia e che avrebbe voluto collaboratore nel dizionario comparativo dell'italiano e del francese [di cui aveva concepito il disegno].

Importa ora notare che questi «geniali precorrimenti» del Corbinelli il Crescini non ha riconosciuto solo nel 1916: la recensione agli studi della Calderini-De Marchi offre al Maestro l'occasione di un ritorno al tema che gli aveva suggerito il Rajna quando seguiva, all'Accademia scientifico-letteraria milanese, il corso di «perfezionamento»: l'indagine dell'epistolario corbinelliano conservatoci da due codici ambrosiani della collezione Pinelli (B. 9 inf.

e T 167 sup.). E dei risultati — o meglio di alcuni risultati — di quelle sue ricerche il Crescini rendeva conto in un saggio accolto nel « Giornale storico », II (1883) e in un altro pubblicato nella « Rivista critica », II; che si ritrovano, con nuove note e aggiunte, nel volume *Per gli studi romanzi, saggi e appunti*, che è del 1892.

Intendo dire che la curiosità per la « preistoria » degli studi romanzi è stata nel Crescini sollecitata fin dal tempo della della sua iniziazione filologica; e sempre si è mantenuta viva nel suo spirito; e da lui più che dal magistero crociano — se mi è lecito far qui una confessione — io la ho ricevuta e sempre la ho conservata: e ne può dare testimonianza il manuale che ho composto con la collaborazione di miei scolari e assistenti (da me, dunque, avviati per lo stesso cammino scientifico) e si intitola, appunto, *Preistoria e storia degli studi romanzi*.

Commemorando, nel dicembre del 1957, all'Istituto di Filologia romanza dell'Università di Roma, il mio Maestro nella ricorrenza del centenario della sua nascita (10 agosto 1957) io esordivo ricordando la prima lezione che da lui avevo ascoltata nel gennaio del 1919; nella quale egli parlava di una discussione sorta nel febbraio del 1435 nell'anticamera di Eugenio IV tra alcuni segretari della cancelleria, tutti insigni umanisti, circa la posizione dell'italiano rispetto al latino: sosteneva il Bruni che già nella Roma arcaica c'era una situazione di bilinguismo, essendo già nell'età arcaica il « latino » la lingua solo della cultura o della letteratura, assolutamente distinta e diversa dalla lingua dell'uso familiare e corrente; e che il volgare italiano altro non è se non la forma attuale della lingua « volgare » dell'età romana anche arcaica; mentre il Biondo affermava che una separazione così netta tra « latino », lingua letteraria, e « volgare », lingua dell'uso, non si può riconoscere già nell'età arcaica; e che senza dubbio differenze anche profonde dovevano intercorrere, anche nell'età arcaica, tra lingua della letteratura e lingua dell'uso volgare: una differenza, in ogni modo, solo di grado e non di natura e di sostanza, sicché assolutamente illegittimo sembrava parlare di due lingue diverse usate nei due diversi ambienti — nel mondo della cultura e nel milieu popolare — già nella Roma antica.... Il corso del '18-'19 era sul « latino volgare »; la lezione che avevo ascoltato era una delle molte dedicate a delineare la storia del problema, dalle prime confuse, anche se spesso geniali, intuizioni alle definizioni e formulazioni della filologia « scientifica ». A questa prima da me udita, altre ne seguirono, sempre intese a riconoscere le successive posizioni del problema, nell'età, sempre, della « preistoria » della filologia romanza; e una ancora ricordo specialmente, sul Cittadini, che per primo aveva « scoperto » analogie, corrispondenze, conformità tra la « bassa e infima » latinità e la latinità arcaica, riconosciuta nelle testimonianze che ne danno le iscrizioni.

Quelle prime lezioni di filologia romanza da me udite suscitarono in me una profonda impressione; perché mi rivelavano non dirò un procedimento metodico, ma piuttosto un atteggiamento fondamentale, che è il vero atteg-

giamento scientifico: il laborioso discorso che il Maestro faceva per rilevare la storia di una nozione allora comunemente ammessa — la nozione, appunto, di « latino volgare » — mi rivelava che primo impegno di uno studioso che voglia acquisire con la sua indagine risultati veramente validi, è quello di riconoscere il faticoso processo onde si viene conquistando il sapere.

Lo stesso interesse meticoloso non solo alla storia ma anche alla « preistoria » degli studi il Crescini ha sempre portato in tutti i suoi corsi, per tutto l'ampio ciclo della sua semisecolare attività accademica.

E se il corso era di filologia provenzale, una amplissima introduzione era dedicata alla considerazione, specialmente, degli studi provenzali in Italia nel '500, sui quali Santorre Debenedetti aveva condotto mirabili ricerche, di cui il Crescini faceva gran conto; e largamente ne parlava nella scuola, aggiungendo i risultati di sue personali ricerche e osservazioni.

E se il corso era di filologia antico-francese, molta attenzione serbava all'attività di Claude Fauchet, il primo che abbia ricercato e ispezionato i testi della gloriosa letteratura d'*oil*, nel Cinquecento già da secoli caduta e sepolta nell'oblio e nel silenzio; e al grandissimo Lacurne de S.te Palaye, compilatore, com'è noto, nel Settecento di un mirabile vocabolario dell'antico-francese. E se il corso era di dialettologia italiana, il discorso moveva dall'esame della precisa descrizione e classificazione che dei dialetti italiani dà il *De vulgari eloquentia*: mirabile rappresentazione, soleva dire il Crescini, dell'*Italia dialettale* che di sei secoli precorre quella dettata dall'Ascoli per l'« Enciclopedia Britannica ».

Questa vigile attenzione per la storia degli studi e per i suoi svolgimenti anche nell'età « preparatoria, intuitiva e fantastica » — l'età dei « precursori » che operavano senza lo strumento efficace del « metodo » — è segno della coscienza profondamente storicistica di Vincenzo Crescini: il quale era intimamente persuaso che tutto quello che noi sappiamo o scopriamo non solo è frutto dell'opera nostra ma anche deriva e dipende dai pensamenti, dalle meditazioni, dalle indagini di tutti coloro che ci hanno preceduti.

Questa stessa rigorosa coscienza storicistica si manifesta in quello che io considero il supremo insegnamento che Egli mi abbia lasciato. Nella commemorazione del 1957 io ho ricordato le quotidiane interminabili discussioni che col Maestro avevo sui massimi problemi della nostra disciplina; e ho ricordato che un giorno Egli, commosso, manifestò il suo compiacimento per il mio fermo atteggiamento critico e polemico contro le posizioni che Egli e i suoi compagni di lavoro hanno asserito e difeso tenacemente fino all'ultimo: « Son contento — Egli disse —; con questa tua fiera critica al Maestro, mostri di avere profittato veramente del mio insegnamento, di aver raggiunto la tua autonomia ».

La critica al Maestro come segno della raggiunta maturità: questo il supremo insegnamento di Vincenzo Crescini, che traduce la severa consapevolezza ch'egli aveva dell'inesauribile progresso della scienza.

ANTONIO VISCARDI

# MISCELLANEA, VARIETÀ E LETTERATURA ODIERNA

## ITINERARI E PROSPETTIVE DELLA CRITICA GOLDONIANA

> Every thing in this world, said my father, is big with jest, — and has wit in it, and in truction too, — if we can but find it out.
>
> LAURENCE STERNE, *The Life & Opinions of Tristram Shandy.*

Nel 1959 la raccolta in volume dei *Saggi goldoniani* del Momigliano, a cura di Vittore Branca, e più modestamente il libro di Ettore Caccia *Carattere e caratteri nella commedia del Goldoni* ci hanno riproposto una lettura essenzialmente affidata alla psicologia e al gusto, che ha avuto a suo tempo dei meriti, ma dalla quale non può non sorgere in definitiva l'immagine di un commediografo in equilibrio tra la bonaria « fotografia » di una realtà dialettale, e l'ilare trascrizione dei sentimenti borghesi in chiave arcadico-metastasiana, appena velata di malinconia negli ultimi anni veneziani. È stata un'indiretta risposta dei critici timorati al saggio pubblicato da Manlio Dazzi nel 1957, e già largamente noto, su *Carlo Goldoni e la sua poetica sociale*, ma è stato soprattutto l'ultimo richiamo a una comoda tradizione interpretativa che fortunatamente oggi appare in declino.[1]

Senza escludere, infatti, che nuovi saggi e libri possano veder la luce in un futuro anche prossimo, il lavoro su Goldoni di questi ultimi anni si presenta già, nel suo insieme, come uno dei più decisi e fruttuosi ripensamenti critici della nostra recente storiografia letteraria. Per rendersene conto, basta ripercorrere con l'aiuto di Giuseppe Petronio le varie fasi della critica goldoniana dal Settecento al 1957,[2] e poi leggere i due volumi di *Studi goldoniani* in cui Vittore Branca e Nicola Mangini hanno infine pubblicato, nei primi mesi del 1960, gli atti del convegno internazionale tenuto più di tre anni fa a Venezia, in occasione del 250° anniversario della nascita del Goldoni.[3]

---

[1] Sui tre volumi menzionati (A. MOMIGLIANO, *Saggi goldoniani*, Venezia-Roma, 1959; E. CACCIA, *Carattere e caratteri nella commedia del G.*, Venezia-Roma, 1959, M. DAZZI, *C. G. e la sua poetica sociale*, Torino, 1957) ci limitiamo a ricordare le nostre recensioni (in « Belfagor », XV, 1960, 2, e in « La Revue des études italiennes », 1960, III): non certo perché siano da ritenersi le migliori fra le molte, spesso ottime, già pubblicate, ma perché costituiscono una premessa del presente discorso.

[2] G. PETRONIO, *Goldoni - Storia della critica*, Palermo, 1958. Il vol., come gli altri della stessa collezione comprende un'*Antologia della critica*, e si affianca utilmente, con tono e criteri diversi, all'equilibrato profilo di F. ZAMPIERI, in *I classici italiani nella storia della critica*, diretta da W. BINNI, Firenze, 1955, vol. II.

[3] *Studi goldoniani*, a cura di V. BRANCA e di N. MANGINI: « Atti del convegno internazionale di studi goldoniani, promosso dal Comune di Venezia, ecc., 28 settembre-1° ottobre 1957 », Venezia-Roma (Civiltà veneziana, Studi, 6), 1960, voll. 2.

Il Petronio sottolinea fin dalle prime pagine della sua *Storia della critica* l'impegno culturale e la portata europea del teatro goldoniano, convergente con gli sforzi di un Diderot e di un Lessing verso la creazione di una nuova commedia borghese, di *genre sérieux*, e mette in luce il carattere militante, « ideologico », delle prima adesioni (Gaspare Gozzi, Pietro Verri e il *Caffé*, Melchiorre Cesarotti) come delle prime scandalizzate negazioni (Giuseppe Baretti e specialmente Carlo Gozzi): per cui può affermare che « la *querelle* goldoniana appare un episodio, il più clamoroso, della battaglia tra illuministi e antilluministi ». Spiega poi il disinteresse per Goldoni subentrato nel primo Ottocento con l'antipatia della Restaurazione per il realismo borghese, o più precisamente « col ripudio della cultura illuministica, con il distacco dai suoi principî democratici, con la sfiducia nella ragione, con la tendenza a un'arte di libera irrazionale fantasia » che furono tipici dei romantici europei, mentre anche in Italia, dove pure i *conciliatori* miravano a una letteratura popolare che si rivolgesse all'intera nazione e l'unificasse culturalmente, il Goldoni doveva apparire un autore municipale e « volgare »: da *ottentotti*, in un certo senso, come avrebbe detto Grisostomo.[4]

Tra l'incomprensione della prima generazione romantica e l'interpretazione democratica dei positivisti, spesso sfuocata e viziata di sociologismo, ma sempre ricca di dati e utile a ribadire la serietà dell'impegno morale del Goldoni (gli esempi migliori in L. Falchi e nell'americano Chatfield-Taylor), sta il denso giudizio storico del De Sanctis, con le note limitazioni (« gli manca quella divina malinconia, che è l'idealità del poeta comico.... »), ma soprattutto con quell'ideale accostamento a Machiavelli e a Galileo che fa di Goldoni uno degli eroi della nuova letteratura, il creatore di un mondo poetico « il cui centro è l'uomo [....] ridotto alle sue proporzioni naturali e calato in tutte le particolarità della vita reale ». E finalmente in De Sanctis il paragone con la commedia classica e con Molière non vale più, come tante volte prima e anche dopo di lui,[5] a diminuire il Goldoni, ma a illuminare per contrasto la *forma* organica della sua commedia, la concreta « mezzanità » dei suoi caratteri immersi nel mondo veneziano del Settecento, « non

---

[4] Su G. nell'800, cfr. P. Camporesi, *G., Venezia e i romantici*, in « Convivium », n. s., II (1958), pp. 170-73. E negli *Studi goldoniani* di cui stiamo per occuparci, vedi R. Massano, *L'opera del G. nella critica dei primi romantici* (II, 773-86), interessante specialmente per le testimonianze della grande e comprensibile ammirazione che ebbe di Goldoni Stendhal; e G. Pullini, *G. nel teatro dell'800* (II, 877-94), ampia e documentata ricerca « dell'influenza operata da G. sulla produzione teatrale del secolo diciannovesimo ». Fermandosi su alcuni autori del primo '800 (A. F. Bon, G. Giraud ecc., che « sottolineando [....] attimi di malinconia nei caratteri o accentuando la spregiudicatezza morale, hanno preannunciato, bene o male, un teatro di impegno psicologico ») e su altri che, nella seconda metà del secolo, restano ancora fuori del clima veristico (come P. Ferrari), il Pullini conclude anche troppo ottimisticamente: « con un moto di soddisfazione per ogni esperimento teatrale dell'Ottocento, che, pur guardando a G. come all'artista massimo e ineguagliabile del teatro italiano, non abbia tentato di rifarne la maniera né di riprodurne fedelmente lo spirito, misurando obbiettivamente la distanza che lo separava e manteneva estraneo a tutto quanto l'Ottocento ha vissuto, patito ed espresso con diversa, spesso opposta, sensibilità ».

[5] Un cenno (e forse un posto nell'*Antologia*) avrebbero meritato le intelligenti pagine su G. di F. Torti nel tomo II del *Prospetto del Parnaso italiano* (Firenze, 1828²), ora parzialmente riprodotte nell'ampia e preziosa silloge *Critici e storici della poesia e delle arti nel secondo '700*, a cura di E. Bigi (La letteratura italiana - Storia e testi, vol. 44: *Dal Muratori al Cesarotti*, tomo IV), Milano-Napoli, 1960, pp. 910-13. Il Torti, per « far vedere che G. e Molière non hanno nulla in comune fra essi » e « che la commedia di G., considerata ne' suoi rapporti essenziali, è la commedia la più universale e la più appropriata d'ogni altra ai costumi e al genio delle nazioni moderne nell'epoca del secolo decimottavo », sottolinea sulla scia del Cesarotti e spiega storicamente la differenza fra l'*eccesso* dei caratteri molieresch e la ricchezza di sfumature di quelli goldoniani. Sull'annoso paragone, ma con buon senso e buon gusto, sono tornati recentemente E. Merian-Genast, *Die Technik der komischen Charakteristik bei Molière und G.*, in « Rom. Forsch. », 64 (1952), e negli *Studi goldoniani* cit., D. Valeri (*La poesia di G.*, I, 1-17) e M. Mignon, (*G. et Molière*, II, 801-05).

concezioni subbiettive e astratte, ma studiate dal vero e colte nel movimento della vita », talché « il comico non si sviluppa per via di motti, riflessioni e descrizioni (ciò che dicesi propriamente *spirito* e appartiene a una società più colta e raffinata), ma erompe nella brusca vivacità delle situazioni e dei contrasti ».

I suggerimenti offerti da queste pagine della *Storia della letteratura italiana* non furono accolti né dagli eruditi della scuola storica, né, più tardi, dallo stesso Croce, benché il suo giudizio sul commediografo (« alla poesia propriamente detta, non s'innalza »), possa far pensare alla citata riserva desanctisiana. Si tratta, invece, di una frettolosa condanna, e come osserva il Petronio « chi ricordi quale sviluppo ricco di problemi e di rapporti storici fosse nelle pagine del De Sanctis, e come la sua negazione della poesia del Goldoni si accompagnasse però a tanti altri riconoscimenti, può intendere la differenza sostanziale tra la lettura *storica* del critico romantico e questa *estetica* del neoidealista, tra una lettura appoggiata ad una hegeliana *dialettica dei contrari* ed una fondata sulla nuova *dialettica dei distinti* ». E la distanza si fa più evidente nel Momigliano (col quale però il Petronio ci sembra un po' troppo severo e sbrigativo) e negli epigoni del Croce: da una parte i cultori del ritmo puro e del frammento poetico, i decadenti, dall'altra gli studiosi ligi alla *Filosofia dello spirito*, a « una concezione della poesia più accademica e meno impegnata nelle battaglie di critica militante », gli storicisti. Nelle mani dei primi (Mario Apollonio, Edmondo Rho, Silvio D'Amico, Francesco Flora) l'umana concretezza e la storicità del Goldoni si dissolvono in musica, balletto, iridescente e indifferente gioco scenico ove si proietta la nostalgia novecentista di un mitico « teatro puro »; tra i secondi solo Nino Valeri, uno storico di mestiere e di razza, definisce con rara misura la posizione ideologica dello scrittore (son sue le formule, sempre riprese in seguito, di « illuminismo popolare » e « candido liberalismo »): mentre altri, pur riconoscendo un rapporto fra il Goldoni e la cultura del suo tempo, lo circoscrivono praticamente agli ideali di verosimiglianza, naturalezza, dignità letteraria già propugnati dagli Arcadi (Mario Fubini), o ne eludono la portata insistendo sul « fondamentale disinteresse » per la storia contemporanea del Goldoni artista e scrittore di commedie (Enzo Gimmelli).

Tali interpretazioni, nate a contatto con la letteratura decadentistica (o in seno al crocianesimo ortodosso) dei primi decenni del Novecento, entrano in crisi nel clima d'arte « neorealistica » e di cultura impegnata del secondo dopoguerra. Una specie di ponte fra le tendenze crociane e i più recenti spunti di critica marxista è costituito dall'equilibratissimo giudizio, estetico e storico-letterario insieme, di Natalino Sapegno, che distingue il discreto realismo borghese del Goldoni dal gretto naturalismo, e contro il De Sanctis rivendica decisamente la *poesia* degli ultimi capolavori veneziani; mentre (e qui secondo noi la valutazione positiva del Petronio andrebbe temperata da qualche riserva) un atteggiamento veramente nuovo e integralmente storicistico si può trovare in un saggio, tradotto in italiano nel 1953, dell'italianista sovietico A. K. Givelegov: che pur evitando, come già il Valeri, di fare del Goldoni un illuminista consapevole, più energicamente di lui lo lega alla mentalità e agli interessi della borghesia italiana del suo tempo, e documenta l'originalità e il significato ideologico della « riforma » nei confronti della tradizione — popolare e ricca di umori satirici agli inizi, ma esaurita nel Settecento — della commedia improvvisa.

Il Petronio nota infine come le indicazioni del Sapegno e del Givelegov siano state persuasivamente raccolte da Manlio Dazzi col ricordato *C. G. e la sua poetica sociale*, in cui la « partecipazione » del commediografo agli ideali e ai problemi della società contemporanea, in un « circolo vitale » col suo ambiente e col suo pubblico, apre la via « a una considerazione nuova della poesia del Goldoni, delle sue caratteristiche, del suo significato, della sua grandezza »; da noi che scriviamo con un tentativo di ricostruire la « storia interna » del teatro goldoniano alla luce delle sue coincidenze « con lo sviluppo storico della borghesia veneziana, e con il diverso atteggiarsi del poeta di fronte ad essa »;

dallo stesso Petronio che nell'ampia prefazione a una raccolta di commedie ha messo l'accento, più ancora che sulla poetica, sulla « forma » del Goldoni, in quanto essa anticipa e accompagna « la nascita del teatro ' borghese ' europeo, teorizzato e attuato altrove » dall'illuminismo francese e tedesco, e fondato sulla condizione sociale dei personaggi.[6]

Storia dichiaratamente « tendenziosa » dunque, questa della critica goldoniana tracciata dal Petronio: ma appunto per questo pienamente responsabile davanti ai lettori di ogni valutazione particolare, e stimolante anche per quelli che non ne condivideranno l'impostazione. L'ambigua *pietas* verso i predecessori, la comprensione salomonica di tutti i pareri mascherano troppo spesso un'accademica indifferenza: mentre il Petronio, storicizzando i vari giudizi che la critica ha dato di Goldoni, e prendendo animosamente posizione di fronte ad essi e all'ideologia che li ha motivati, ci impegna a passare dal piano delle impressioni e del « gusto » a quello delle idee e della cultura.

C'è un aspetto del convegno goldoniano del 1957 che gli atti testé pubblicati non possono compiutamente restituire al lettore: ed è la simpatia intellettuale fra studiosi di paesi diversi e lontani non solo geograficamente, un'atmosfera che i partecipanti non hanno, crediamo, dimenticato, di libera discussione e di omaggio alla grandezza del Goldoni. Se tuttavia, al di là della cornice celebrativa e della distinzione ufficiale fra « relazioni » e « comunicazioni », cerchiamo di orientarci nelle mille pagine di questi *Studi goldoniani*,[7] ci è facile constatare che i risultati di quei giorni di lavoro comune restano importanti, e meritano di essere ampiamente riepilogati.

Intanto (e per procedere dalla periferia al centro del « problema Goldoni ») va notata la partecipazione al convegno di molti studiosi stranieri e di specialisti in campi diversi da quello letterario, uomini di teatro, musicologi, che ha permesso da un lato di

---

[6] Raccogliamo qui, per comodità del lettore, i dati relativi ai critici post-desanctisiani sopra citati, nello stesso ordine: L. Falchi, *Intendimenti sociali di C. G.*, Roma, 1907; H. C. Chatfield-Taylor, *G., a biography*, New York, 1913 (trad. ital., Bari, 1927); B. Croce, in *La poesia*, Bari, 1936; A. Momigliano, *Goldoni* nella *Storia della letteratura italiana*, Messina, 1932 (1950[8]), più i vari scritti ora raccolti nei *Saggi goldoniani* cit.; M. Apollonio, *L'opera di C. G.*, Milano, 1932; E. Rho, *La missione teatrale di C. G.*, Bari, 1936, e ora anche *C. G.* nel vol. miscellaneo *Orientamenti culturali - Letteratura italiana. I maggiori*, Milano, 1956, II, pp. 495 sgg.; S. D'Amico, in *Storia del teatro drammatico*, Milano, 1959, parte III, vol. II, pp. 360-89; F. Flora, in *Storia della letteratura italiana*, Milano, 1950, III, pp. 910-32; N. Valeri, *Intorno al G.*, in « Civiltà moderna », III, 5, ott. 1931; M. Fubini, in vol. II, parte II, de *I classici italiani*, dir. da L. Russo, Firenze, 1940, e *Arcadia e illuminismo*, ora in *Dal Muratori al Baretti*, Bari, 1954; E. Gimmelli, *La poesia del G.*, Pisa-Roma, 1941; N. Sapegno, *Compendio di storia della letteratura italiana*, vol. III, cap. XII, Firenze, 1955[5]; A. K. Givelegov, *C. G. e le sue commedie*, in « Rassegna sovietica », IV, 9, sett. 1953; M. Dazzi, *C. G. e la sua poetica sociale*, cit.; F. Fido, *Per una lettura storica delle commedie goldoniane*, in « Belfagor », XII (1957), 6; G. Petronio, Introduzione a C. G., *Commedie*, Milano, 1958. Personalmente, avremmo dato maggior rilievo all'introduzione di F. Zampieri a C. G., *Opere, con appendice del teatro comico nel '700*, Milano-Napoli 1954, e soprattutto a G. Folena, *Il linguaggio del G.: dall'improvviso al concertato*, in « Paragone », 94, ott. 1957: che il Petronio relega invece in nota (p. 69). Sulla scia degli studi di ispirazione marxista citati dal P., si muove ora anche L. Ferrante, *La questione goldoniana*, in « Società », 1959, 6.

[7] Cfr. n. 3. Il primo vol. (pp. XXIV-219) comprende una *Cronaca del convegno* e le *Relazioni* (Valeri, Dazzi, Bellonci, Radice, Folena, Marcazzan), con un riassunto degli interventi da esse suscitati. Il secondo contiene le comunicazioni, raccolte in due sezioni: *Il teatro goldoniano nel mondo* (pp. 223-451) e *Studi e letture goldoniane* (pp. 453-980), più l'indice dei nomi. A meno che non si tratti di due versioni diverse, rinunciamo a segnalare i periodici e le riviste in cui parecchi di questi studi avevano già visto la luce prima della presente raccolta in vol. Per agevolare la lettura del nostro panorama, diamo invece qui gli argomenti dei paragrafi in cui abbiamo raggruppato la materia di questi *Studi goldoniani*: 1) *Contributi laterali: la fortuna, la librettistica, le regie*; 2) *Lo sfondo storico-culturale delle commedie, e la ' querelle ' fra ' teatro puro ' e ' dimensione sociale ' del G.*; 3) *Il dialogo come rapporto e gli studi di poetica*; 4) *Il linguaggio delle commedie nella storia del teatro e della lingua italiana*.

allargare il campo di indagine alla « fortuna » internazionale del Goldoni attraverso testimonianze dirette da vari paesi, e dall'altro di dare un risalto effettivo, tecnico, alla definizione goldoniana troppo spesso dimenticata della commedia come *poesia da rappresentarsi*. Il quadro che si ricava dalle « comunicazioni » su *Il teatro goldoniano nel mondo* non è certo privo di squilibri e di vuoti: l'interesse degli autori oscilla fra le traduzioni, le edizioni a stampa, le rappresentazioni in lingua originale o in quella del paese, e spesso zone culturalmente meno importanti sono « coperte » con più cura delle grandi nazioni.[8] Ma non mancano i dati significativi, come la precoce simpatia, in Olanda e in Inghilterra — cioè nelle nazioni più avanzate del '700 prerivoluzionario — per le commedie più morali ed edificanti (*Pamela*, *Il Padre di famiglia*, *Il vero amico*: controprova del fondo borghese ed europeo del « genere serio » goldoniano);[9] o l'ambivalenza dei rapporti fra le commedie del Goldoni e la cultura francese (sostanziale incomprensione in Francia, vantaggio che *Le Bourru bienfaisant* e *L'Avare fastueux* trassero nell'800, in tutta l'Europa, dalla mediazione e dal prestigio del teatro francese);[10] o ancora la fertilità dell'esempio goldoniano, che offrì a certi popoli europei l'avvio e la materia per un loro teatro nazionale (penso alla traduzione de *I Mercatanti* in serbo croato, 1787: prima opera drammatica stampata della letteratura serba).[11] Tra i fattori che determinarono le prime traduzioni e comunque la conoscenza *letteraria* del Goldoni all'estero, dovette essere in primo luogo l'incontro isolato con artisti e studiosi congeniali (esempi: i plagi di Ramón de la Cruz in Spagna, le traduzioni catalane di Vicens Albertì i Vidal, gli scritti di W. D. Howells negli Stati Uniti):[12] mentre invece la fortuna *teatrale* del Goldoni sembra aver conosciuto momenti e punte simili su tutti i palcoscenici d'Europa. Prima la straordinaria voga dei libretti — « tragicommedie » e « drammi giocosi », attorno al successo trionfale di *Cecchina, o la buona figliola* musicata dal Piccinni —; poi, a partire dalla metà dell'800, l'attività delle compagnie italiane di giro, col richiamo di interpreti eccezionali, dalla Ristori alla Duse; infine, nel nostro secolo, le grandi esperienze di regia (Stanislavski al Teatro d'Arte di Mosca e poi Copeau al *Vieux Colombier* con *La Locandiera*, il tedesco Reinhardt e poi Strehler col *Servitore di due padroni*), che hanno sì diffuso la conoscenza del nostro commediografo un po' dappertutto, dalla Russia alla California, ma col rischio di darne un'immagine arbitraria, scintillante di ritmi e di trovate sceniche a scapito della pacata misura umana della sua arte. Oggi le due tendenze, « realistica » e « stilizzata », si affrontano ancora, e le ritroviamo anche in Italia:

---

[8] Penso alla sproporzione fra comunicazioni accurate come quelle di A. Gallina su *G. in Catalogna* (II, 277-90) o di S. Škerlj, *G. presso gli sloveni* (II, 367-95), e quella di W. T. Elwert, frettolosa e di seconda mano, *G. in Germania* (II, 259-76); o a qualche caso di *double emploi* (E. Peternolli, *Sulla fortuna del G. nei Paesi Bassi*, II, 351-60; J. H. Terlingen, *La fortuna della commedia goldoniana in Olanda*, II, 397-407). I contributi migliori mi sembrano quelli di R. O. J. Van Nuffel, *G. nel Belgio* (II, 419-46) e di N. Mangini, *Sulla fortuna del G. fuori d'Italia* (Stati Uniti, Russia, Cecoslovacchia, Romania, Ungheria: II, 297-314). Per l'immatura scomparsa di H. Bedarida, della sua importante comunicazione su *G. e la Francia* ci è dato solo un riassunto del tutto insufficiente: possibile che i curatori non siano riusciti a procurarsi un testo, o almeno degli appunti più completi? Dobbiamo infine notare, specialmente nei testi degli studiosi stranieri, molti errori di stampa che avrebbero potuto essere eliminati, tenendo conto del tempo a disposizione degli editori, e del prezzo elevato dei due voll.

[9] Cfr. E. Peternolli, cit., e R. Weiss, *G. e l'Inghilterra*, II, 447-51.

[10] In mancanza della comun. Bédarida, cfr. M. Mignon, *G. et Molière*, cit., e al di fuori degli *Studi goldoniani* gli ottimi M. Baratto, *Remarques sur G.*, in « Théâtre populaire », nov. 1957, n. 27 e A. Monjo, introd. a C. G., *La belle hôtesse*, *Les Rustres* et *La nouvelle Maison*, Paris (« Les Classiques du peuple »). 1957. Troppo numerose per poterne dar conto le testimonianze sulla fortuna europea delle due comm. goldoniane in francese tra il '700 e l'800.

[11] Cfr. F. Čale, *C. G. presso i croati e i serbi* (II, 247-52).

[12] Cfr. A. Mariutti De Sánchez Rivero, *Fortuna di G. in Spagna nel '700* (II, 315-30), F. Meregalli, *G. e Ramón de la Cruz* (II, 795-801), e le com. cit. della Gallina e del Mangini.

però la frequenza in repertorio di commedie come *La Locandiera, I Rusteghi, Sior Todero, Le Baruffe,* denota un progressivo allinearsi di compagnie e critici stranieri (specialmente nell'U.R.S.S. e negli altri paesi socialisti, dove la fortuna del Goldoni è maggiore) [13] sui criteri di giudizio italiani, che sono per evidenti ragioni culturali i più sicuri.

Se il peso dei libretti nella prima fase della fortuna del Goldoni all'estero era in gran parte noto, inedite sono invece le indicazioni di Andrea della Corte sui nuovi punti di vista che la librettistica goldoniana provocò nel campo dell'opera buffa, portando in Italia il moto francese della « sensibilità » (II, 567-70), e specialmente di Domenico de' Paoli, che dopo aver tracciato una persuasiva linea di sviluppo dai primi « intermezzi » alle « opere comiche in miniatura » che sono *La birba, La bottega del caffé, L'amante cabala,* vede nella collaborazione di Goldoni e Galuppi l'origine di un'*opera comica* veneziana distinta dall'*opera buffa* napoletana, meno brillante di questa, ma più costruita nel dialogo e solida nei caratteri: e anzi i massimi frutti del teatro in musica italiano del '700, dal Piccinni al Paisiello, mostrano secondo il de' Paoli una felice fusione delle due tendenze, e quindi l'influenza della regolarità e sensatezza dell'avvocato veneziano sulla concezione dinamica e solistica dei meridionali (*Il librettista C. G. e l'opera comica veneziana*, II, 571-91).

Questi spunti ancora parziali sulla fortuna e sulla librettistica del Goldoni andrebbero sviluppati e soprattutto coordinati al centro da quell'istituto di studi goldoniani che potenzialmente già esiste a Venezia: [14] non è un caso che gli stessi studiosi stranieri abbiano spesso attinto le loro informazioni dallo schedario di E. Maddalena presso la « Casa Goldoni ».[15] E lo stesso augurio vale per una possibile « storia delle regìe goldoniane », di cui ci danno qualche elemento la relazione di R. Radice *Vent'anni di regìa goldoniana, dalla scuola al palcoscenico* (I, 127-40) e la comunicazione di S. Morando *Rappresentazioni goldoniane al « Piccolo Teatro della città di Milano »* (II, 813-15). Solo per il Goldoni dialettale recitato dalle compagnie venete si può parlare di tradizione continua,[16] mentre le commedie in lingua, dopo una trattazione sporadica e spesso manierata

---

[13] Cfr. S. Mokulski, *G. e la sua fortuna nell'URSS* (II, 339-49), M. Brahmer, *G. in Polonia* (II, 239-46), T. S. Tomov, *G. in Bulgaria* (II, 409-17), G. Rabac, *« Le Baruffe chiozzotte » sulle scene di Sarajevo* (II, 361-65).

[14] Accanto all'attività della « Casa Goldoni - Istituto di studi teatrali » (il cui compianto conservatore perpetuo G. Ortolani ha portato a compimento, in cinquant'anni di prezioso lavoro, le due edizioni dell'*opera omnia* di G.) e del « Centro di cultura e civiltà » della Fondazione G. Cini (ospite del convegno ed editrice di questi *Studi goldoniani*), va ricordata con riconoscenza l'iniziativa dell'Istituto Veneto per un vocabolario del veneziano di Goldoni (su cui cfr. G. Folena in « Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti », CXVII, 1959, pp. 79-101).

[15] A. Gentile dimostra, in *Gli studi goldoniani di E. Maddalena* (II, 687-702), quanto utile sia ancora lo schedario raccolto dallo studioso dalmata per lo studio della fortuna del G. all'estero: specialmente in Germania, dove (tanto per fare un esempio) « *La Guerra*, che in Italia passò inosservata, fu tradotta cinque volte; e nell'ultima versione, del cognato del Goethe, fu rappresentata a Weimar il 15 ottobre 1793, con un prologo d'occasione del Goethe stesso per il ritorno del Duca dall'assedio di Magonza. Enorme fortuna toccò sulla scena tedesca alla Guerra.... » (vien fatto di chiedersi se la commedia non fosse presente a B. Brecht, eclettico studioso e convinto « contaminatore » del teatro borghese, al momento della composizione di *Mutter Courage*).

[16] A. Zajotti (*G. ai festival di prosa della Biennale*, II, 929-59) sembra voler suggerire che l'ufficio che hanno in Francia, rispetto a Molière, la *Comedie Française* da una parte (custode fedele della tradizione), e gli innovatori come Jouvet, Barrault, Vilar dall'altra, è assolto da noi per Goldoni, rispettivamente, dalle compagnie venete (tradizionaliste), e dal Festival della Biennale (« revisionista »). Il paragone è astratto, non solo per quel che riguarda il pubblico dei due paesi (c'è ben poco in comune fra gli spettatori mondani del Festival veneziano e quelli, mettiamo, del Palais de Chaillot), ma per le condizioni profondamente diverse in cui operano i teatri sovvenzionati francesi e le compagnie italiane: da una parte troviamo un'organizzazione solida e duratura, ufficialmente inserita nella vita culturale e politica della nazione (e alla *Comédie* un culto perfino eccessivo per il decoro formale: costumi e dizione storicamente esatti, ecc.); dall'altra la

da parte delle vecchie compagnie italiane, sono rappresentate con impegno sistematico solo da poco: dall'Accademia nazionale d'Arte drammatica a Roma con intenti comprensibilmente « ortodossi » e scolastici, in modo più tendenzioso da Strehler al Piccolo Teatro e da Luchino Visconti. Anzi l'*Arlecchino servitore di due padroni* del primo da una parte (pur accettando l'avvertimento di Morando: « con l'*Arlecchino* si è finalmente stabilito un confronto preciso e dinamico fra la tradizionale versatilità ed inventiva dell'attore italiano e i documenti storici a nostra conoscenza che ci parlano delle stesse doti, ripercorrendo il cammino da una vera e propria ' nascita della commedia ' secondo Goldoni ») e la *Locandiera* del secondo dall'altra esasperano dilemmaticamente le due soluzioni tradizionali: un Goldoni risolto in divertimento, in pantomima, con punte di gioco autoironico e di calcolata improvvisazione, o un Goldoni, più che « realistico », interiorizzato e caricato di presentimenti moderni, quasi cechoviani, ma innegabilmente vivo e stimolante. Le due tendenze si temperano nell'*Impresario delle Smirne* del Visconti e nell'adattamento strehleriano della *Trilogia delle villeggiature*, che secondo i due critici (chi scrive, non avendo assistito alla rappresentazione, conserva qualche dubbio sul « lavoro delicato e minuto sul testo che, senza alterarlo, lo conservi e lo rinnovi insieme », di cui parla il Morando) costituirebbe a tutt'oggi « la maggior somma di risultati estetici, critici, storici e drammatici, conseguiti sul cammino della revisione goldoniana » (Radice).

Ma le osservazioni più acute sugli allestimenti teatrali recenti, in Italia e all'estero, sono quella di A. Momo, un regista « d'occasione ». Insoddisfatto del *ritmo formale* delle interpretazioni astratte, come della patina ottocentesca, alla Giacinto Gallina, di quelle « cardiache » tradizionali, egli attribuisce a « un pregiudizio romantico che fa preferire le voci e i silenzi degli eroi » l'incongruenza di quanti rimproverano al Goldoni la mancanza del « riso tragico », dopo aver esaltato la musicalità e l'« atmosfera » del suo teatro; sottolinea il valore documentario e teatrale dell'italiano « artificioso » del Goldoni (« il cavaliere dei *Rusteghi* diventa personaggio proprio in virtù di questo artificio tanto evidente in confronto alla plasticità del dialetto »); e distinguendo « la lievità, che è il naturale punto d'arrivo della poesia » dall'indifferenza, insiste sul significato anche moralmente innovatore, *illuministico*, della bonomia o ragionevolezza goldoniana: « è proprio questo equilibrio, tutt'altro che un limite di povertà, che fa di Goldoni un contemporaneo degli spiriti più vivi del suo tempo ». Oggi — conclude saggiamente il Momo — il primo impegno dei critici e dei registi dev'esser quello di restituire al suo secolo, pur senza mummificarlo in un'impossibile ricostruzione archeologica, un Goldoni che non è Molière o Marivaux, ma neppure Cechov (II, 807-11).

Così la discussione sulla regia delle commedie confluisce verso il cuore del problema: quella stessa definizione dell'arte del Goldoni che preparano e favoriscono, su un terreno diverso, gli utili apporti di storia della cultura dovuti a Carmine Jannaco e a Manlio Dazzi. Jannaco documenta le influenze letterarie e i primi cenni d'imborghesimento nella commedia artigiana del Seicento « nell'interessante momento del suo incontro con la consorella erudita », contribuendo a corrodere il mito della « purezza » del teatro improvviso, che il Goldoni continuerebbe ed esalterebbe secondo gli uni, distruggerebbe creando dal nulla la sua commedia secondo gli altri (II, 713-27). Le *Testimonianze sulla società veneziana al tempo di Goldoni* presentate nell'ampia relazione del Dazzi (le *Memorie* del Lamberti,[17] il *Consiglio politico* del Maffei, il trattato *Della Nobiltà* del Ber-

lotta quotidiana per sopravvivere, di « piazza » in « piazza », che induce i comici veneti a dei compromessi col pubblico, nel repertorio come nell'abuso di « soggetti » Il che non impedisce al loro Goldoni (grazie soprattutto a quel geniale attore che è stato e, siamo certi, è ancora Cesco Baseggio) di essere spesso più vivo di Molière *chez lui*. Sul destino teatrale delle comm. di G., vedi anche gli utili appunti di G. Geron, *Due secoli di rappresentazioni goldoniane in Italia* (II, 703-11).

[17] Ora parzialmente edite a cura dello stesso Dazzi: A. Lamberti, *Ceti e classi sociali nel '700 a Venezia*, « Scelta di curiosità letterarie inedite o rare », dispensa CCLV, Bologna, Comm. per i testi di lingua, 1959.

retta, *Le avventure del Poeta* della Bergalli, la *Gazzetta veneta* di Gasparo e la *Marfisa bizzarra* di Carlo Gozzi, ecc.: I, 19-101) non ci convincono pienamente della necessità della periodizzazione proposta: un trentennio (1718-48) di « neghittosa pace » e di ristagno culturale, una fase di diffusione dei lumi e di ottimismo che coincide con gli anni della « riforma del teatro » (1748-62), e infine l'irrimediabile declino morale e politico, riflesso nello scetticismo e nella frenesia di vivere della classe dirigente veneta (il declino comincia in realtà assai prima del '62). Ma il quadro che il Dazzi ricompone attraverso i testi intelligentemente studiati — popolani, borghesi, « cittadini originali », patrizi nella loro triplice divisione; forze idee squilibri della vita quotidiana e politica a Venezia — è interessante in questo: non solo ogni suo elemento trova un puntuale riscontro critico nel teatro goldoniano, ma anzi questi libelli, trattati, cronache, poemi aggiungono ben poco, a parte qualche sfumatura dovuta alle prospettive diverse, all'immagine della società veneziana a metà secolo che *le sole commedie del Goldoni*, lette attentamente, *bastavano a darci*. In altre parole la conferma di un'acuta sensibilità alle forme della vita sociale e di un moderato liberalismo in Goldoni ci giunge da un coro di testimonianze settecentesche tanto vicine per il « contenuto » grezzo alle sue commedie, quanto smorte e scialbe a confronto di quelle, rinviandoci ancora una volta ai termini essenziali e arduamente complementari del nostro problema: il carattere medio, ragionevole, largamente condiviso dell'esperienza del Goldoni, l'assoluta originalità e validità della sua opera.

Comunque, nel lasciare la parola (giunti a questo punto) ai critici o storici letterari in senso stretto, dobbiamo constatare che solo pochi di essi, ormai, si ostinano a negare il fondo storico e la serietà delle commedie goldoniane in nome dell'*apoliticità* dell'arte, o meglio del pregiudizio o « complesso » *politico* che nega ogni validità artistica a un teatro impegnato.[18] Come esempi di questa corrente « minoritaria » si vedano le preziose e oziose variazioni in chiave ermetico-musicale di G. B. De Sanctis (*Toni di opera buffa in alcune scene goldoniane*, II, 593-602) e la relazione di G. Bellonci su *Goldoni e il teatro puro* (I, 105-125). Gli argomenti del Bellonci non sono nuovi ma interessano, in un certo senso, per la loro esemplarità: basti dire che per sbarazzarsi delle tesi avverse egli ricorre in sostanza al noto procedimento di deformarle *par grossissement*: Goldoni non è politicamente un sovversivo (e chi l'ha mai seriamente sostenuto?) *e quindi* le sue notazioni sociali sono conformistiche o irrilevanti. Non « copia » i suoi dialoghi (l'unico a insinuarlo è stato Carlo Gozzi) *e quindi* non si può parlare di realismo. D'altra parte l'importanza del rapporto personaggio-attore nel processo creativo del Goldoni — osservazione in sé accettabile — è prolungata troppo oltre gli anni di collaborazione coi Medebach [19] e sopravvalutata fino a diventare la maggior prova di una indiscriminata « continuità » fra

---

[18] Senza voler sfondare un uscio aperto, pensiamo con ammirazione all'equilibrata posizione raggiunta (in un ambiente particolarmente refrattario) dai due massimi storici americani delle teorie letterarie: « .... la parola propaganda implica calcolo, intenzione, ed è solitamente applicata a dottrine o a programmi specifici [....]. Limitando in tal modo il senso del termine, si può dire che una certa arte (il genere più basso) è propaganda, ma che non lo può essere né la grande né la buona arte, né l'Arte. Se invece noi estendiamo il termine fino a significare ' sforzo, consapevole o non, per influenzare i lettori a condividere il proprio atteggiamento di fronte alla vita ', allora è lecito affermare che tutti gli artisti sono, o dovrebbero essere, propagandisti, o (nel completo rovesciamento della posizione delineata nella precedente affermazione) che tutti gli artisti sinceri e responsabili sono moralmente obbligati ad essere propagandisti »: R. Wellek & A. Warren, *Theory of Literature* (cito dalla trad. ital. di P. L. Contessi, Bologna, 1956, p. 40).

[19] Su questo probl., cfr. anche G. Cucchetti, *Rapporti fra autore e comici nel pensiero del G.* (II, 533-41). Nel suo assennato intervento sulla relazione Bellonci W. Binni riconosce « lo stimolo vivo dell'attore » sulla « fantasia goldoniana come elemento in certo modo di concreta mediazione mondo-teatro », ma osserva che « nello sviluppo dell'attività goldoniana [....] il rapporto personaggio-attore va certamente diminuendo d'importanza a mano a mano che il personaggio vive entro un più organico rapporto con altri personaggi e attinge una verità sempre più singolare e universale ». E conclude rifiutando nettamente la formula del « teatro puro » (I, 125-26).

la commedia delle maschere e il Goldoni: il cui dialogo sarebbe così « meraviglioso » perché « ha le caratteristiche di quello improvvisato dai comici dell'arte: da una parola nasce una parola, da un'idea un'altra idea, da una scena una scena ». (Spunto che, come vedremo, troverà in G. Folena il suo esatto valore).

Quest'immagine di Goldoni musico e ballerino, che era potuta sembrar moderna negli scritti di D'Amico e del Rho, appare oggi, sotto il liscio, pietosamente invecchiata, e le denunce della sua indigenza son venute da tutte le parti, dal marxista Giuseppe Petronio [20] come dal cattolico Mario Marcazzan. Nella sua relazione su *Tradizione e illuminismo in Carlo Goldoni* (I, 193-216) il Marcazzan vuole, pur con prudenza e qualche forzatura intimistica — quella « nota del cuore » che ritroviamo presso il suo allievo Ettore Caccia [21] — insistere sul secondo termine, sull'« aderenza operosa e affettuosa, estremamente consapevole » del commediografo alla società del suo tempo, e quindi sulla sua *cultura*, reticente e discreta nelle dichiarazioni programmatiche ma ben viva nelle commedie e nei *Mémoires*: talché ci vengono riproposte le felici intuizioni di Nino Valeri (verso il quale il debito di Marcazzan è anche più grande di quanto egli non dica) sul *candido illuminismo* e *naturalismo* goldoniano come « positiva fiducia nei valori umani », « convinzione che essi si impongano, oltre che per una loro intrinseca forza di persuasione, per una loro virtù operativa ».

Lo stesso interesse per la « socialità » del Goldoni, la stessa indicazione di un divario fra la modestia della sua « ragion poetica » e l'autentica portata innovatrice delle commedie tornano con più vivacità e meno equilibrio nella lunga comunicazione di Francesco Flora su *« Il Feudatario » e gli ordini sociali nel teatro del Goldoni* (II, 617-78), della quale vanno senz'altro accolte le conclusioni: « è proprio la nuova attenzione alla gente umile, agli artigiani, alle callette, ai campielli ciò che interpreta la posizione del Goldoni tra la vecchia società e quella che la rivoluzione francese prepara » (o ancora: « Che l'occhio dell'artista si sia fermato sulla degenerazione della nobiltà e sulla rivolta dei contadini è l'inizio di quella chiaroveggenza dell'arte che, pur non prendendo consapevole partito contro una situazione, prelude a porre il problema di una più sana e meno futile e più giusta società »); ma non l'opposizione troppo rigida delle « due maschere » goldoniane: quella dell'arcade Polisseno Flegeio, cattivo poeta in versi, modesto teorico, cittadino conformista, e quella a suo modo rivoluzionaria — artisticamente se non politicamente — dell'autore teatrale.

Così la scoperta, riluttante o polemica, di una coscienza e di una profondità un tempo insospettate nel commediografo veneziano non sempre riesce a tradursi in una visione articolata e priva di squilibri: specie quando il giudizio fondato sull'analisi di una sola commedia (e valido, semmai, per il particolare momento da essa rappresentato) sia esteso orizzontalmente a tutte le altre. Giuste, ad esempio, le idee di G. Bàrberi Squarotti sulla « dimensione sociale » e sul « realismo » del Goldoni,[22] ma meno convincente al

---

[20] *Linee e direzione di un saggio su G.* (è il saggio pubblicato anche come introduzione a una scelta di commedie goldoniane, di cui abbiamo già parlato: cfr. p. 198 e nota 6).

[21] La comunicazione del Caccia (*Appunti sul tema del « rustego »*, II, 515-31), che contiene *in nuce* il volume cit. all'inizio di questa rassegna, si propone di seguire attraverso il triplice personaggio del *cortesan*-Pantalone-*rustego* l'*iter* goldoniano « da un iniziale settecentesco ottimismo razionalistico, ad un appassionato, ma accomodante buon senso, estraneo a posizioni teoriche che non fossero istintivamente umane, ad un sorridente scetticismo contro il quale alla fine si ribella la voce del cuore: così che l'ultimo frutto del razionalismo goldoniano, il frutto più impensato, è nella irrazionale esaltazione della potenza del sentimento: ' amé se volé esser amai '. Goldoni tra Settecento e Ottocento »: anzi tra il Settecento e i films romaneschi di più stanca vena, sotto il segno dell'eterna morale del « volemose bene ».

[22] *Conversazione e azione nella « Bottega del caffè »* (II, 499-507): « non sarebbe [....] difficile indicare nell'ampio arco dell'opera goldoniana, letta in chiave storica e non soltanto psicologica, il ricco catalogo delle convenzioni sociali che vi sono rappresentate, con una fedeltà che non permette evasioni, gratuità di situazioni, di parola »; o ancora:

di fuori della *Bottega del caffè* da lui studiata (e dove effettivamente l'*intento impressivo* compromette l'*autonomia della conversazione*) quel « ricorso all'azione » con cui Goldoni cercherebbe di « risolvere l'*impasse* in cui finisce per trovarsi il ritmo conversativo, troppo poco affidato alla dialettica interiore dei personaggi ». Allo stesso modo le fini osservazioni di Anna Banti sullo stato d'animo « teneramente *middle class* » da cui germoglierebbe « il seme della più importante invenzione goldoniana: la commedia sentimentale borghese » vanno ricondotte (e limitate) alla suggestiva interpretazione *en artiste* che la scrittrice ci dà della *Trilogia delle villeggiature*: « anche conformandosi alle regole dello scioglimento moralistico » il poeta « non è qui troppo lontano dai tormenti nebbiosi e incurabili di *Le tre sorelle* e de *La procellaria*, mentre tiene saldamente in mano tutte le carte di un fallimento che non è ancora scontato ».[23]

Più ovvio ma più a fuoco storicamente, è il contributo di un altro scrittore, Guido Piovene. Riconosciuto alla critica così detta « sociale » il merito di aver liberato Goldoni dai paragoni astratti (Molière ecc.), il Piovene concentra la sua attenzione sul dialogo delle commedie: « Un personaggio di G. non preesiste alla commedia, se non per alcune qualifiche, etichette esteriori [....]. I personaggi del G. vivono tutti insieme, indispensabili uno all'altro, in un rapporto vicendevole, circolare; si suscitano, si fanno brillare, si accendono. Goldoni è la negazione della solitudine », dei sentimenti e dei caratteri solitari: ed è in questo senso *rivoluzionario* perché con lui « lasciamo la psicologia moralistica e ritrattistica, ed entriamo in una psicologia basata invece sul rapporto » (*Il dialogo in Goldoni*, II, 871-75).

Liquidata la sterile ipotesi del « teatro puro », resta naturalmente da chiarire come il primo dei due elementi accertati, la « dimensione sociale » (goldonianamente, il *Mondo*) si trasfonda e si risolva nel secondo, il dialogo, per diventare *Teatro*: e particolarmente illuminanti si rivelano allora gli studi sulla poetica e sul linguaggio del commediografo.

Fondamentale (e anche difficile da riassumere per la sua densità) ci sembra la lunga comunicazione di Mario Baratto « *Mondo* » *e* « *Teatro* » *nella poetica del Goldoni*.[24] Attraverso i termini apparentemente generici della *Prefazione dell'autore alla prima raccolta delle commedie* (Venezia 1750) il Baratto mette in luce da una parte l'attenzione critica del G. alla società, dall'altra il rapporto che la commedia deve stabilire col pubblico. *Illusione* provvisoria *di realtà*, il teatro tende a far riconoscere al « popolo » gli aspetti veri di quel mondo dalla cui osservazione esso è nato, e in cui trova « di ritorno » la sua funzione. La forma comica non è dunque autonoma, ma la duplice attenzione alla realtà mondana e al pubblico che deve approvarla, implica una prima, importante rottura sia coi precetti degli intellettuali (e con ogni forma di classicismo), sia coll'« improvviso » dei comici: anche se della tradizione artistica popolare in via d'esaurimento il G. non rifiuta quanto può servirgli, tecnicamente, a dar forma nazionale a una « scoperta del reale » che appare all'inizio sollecitata dalla felice *teatrabilità* di Venezia, dove la coa-

---

« la *querelle* intorno al realismo goldoniano non ha più ragione di esistere: non si tratta, cioè, di una fedeltà obbiettiva, dal di fuori, programmatica come giudizio, alla realtà storica e sociale, quanto di una parola la cui dimensione essenziale è di essere voce espressiva di una società ». Cfr. anche F. T. Roffaré, *I limiti del realismo di C. G.* (II, 903-8).

[23] Le osservazioni della Banti vanno dunque accostate da una parte a quelle del Petronio (per quanto ella distingua nettamente fra la *comédie larmoyante* e quella del G.) dall'altra alle regie del Visconti. Queste possibili interpretazioni « cechoviane » son certo di discutibile fondamento, ma costituiscono secondo noi — sulla scena meglio ancora che sulla carta — una controprova della ricchezza di implicazioni e di vibrazioni e (se la parola consunta e generica non ci spiacesse) della « modernità » delle commedie goldoniane.

[24] II, 465-98. Come avverte una nota, « La comunicazione è il riassunto di un saggio più ampio, pubblicato, con lo stesso titolo, in opuscolo a parte (Stamperia di Venezia, ott. 1957, pp. 68) ». Si vedano anche le buone osservazioni di E. Mazzali (« *Il Teatro comico* » *e la commedia regolare*, II, 787-93): « la poetica del G. non è soltanto la poetica della realtà quotidiana, ma, in virtù della qualità della naturalezza e della verisimiglianza, è anche la poetica della coerenza strutturale »; e di V. Zambon (*Validità della poetica goldoniana*, II, 961-65).

bitazione sociale rende lo spettacolo vivente più ricco e vario di quello inventato e ormai cristallizzato delle maschere. Il mercante veneziano, già annunciato dal *cortesan*, è « il primo ' carattere ' storico e coerente che il mondo contemporaneo trasmette allo spettacolo tradizionale », e suscita un moto nella poetica goldoniana (senso nuovo della sociabilità, richiesta al pubblico di « un primo elementare consenso ideologico ») come all'interno di ogni commedia. Consapevole di sé e delle proprie azioni, il mercante vuol *qualificarsi rispetto a tutta la realtà*, ne postula una graduale ricognizione: attraverso la quale egli si distingue dai « plebei » e molto più decisamente si definisce « *in una polemica diversità* dalla classe aristocratica », oziosa e vacua, « ma *non in contrasto* con essa nell'ordine sociale »; mentre il riflesso del suo « volume » economico e psicologico nei dialoghi « tende a ridare senso e vigore concreto al tradizionale scontro di linguaggi e di lazzi della Commedia dell'Arte ».

L'impulso dinamico del Mondo non si esaurisce certo qui. L'amore per l'uomo socievole, per la varietà delle situazioni, rende importanti tutti i personaggi, anche « laterali », e sempre più impliciti i temi suggeriti dall'esplorazione della società. A partire dalla *Famiglia dell'antiquario* il rapporto disarmonico tra l'incoerente egemonia di una classe e l'angusta laboriosità di un'altra si risolve in un ritmo d'azione, in un dialogo tutto *necessario* e insieme *imprevisto*: la trama (il Mondo coi suoi elementi di realistica tipicità) tende a coincidere col discorso scenico (il gioco e la varietà individuale del Teatro). In tal modo si manifesta, con acquisizioni successive e diverse nelle commedie mirabilmente analizzate dal Baratto (la funzione di *reagente* che hanno i personaggi femminili, più sensibili agli squilibri di una società, e spesso capaci di provarne la denuncia: *Le donne gelose*, *La Locandiera*. La restituzione all'amore di una misura temporale che non esclude il « romanzo »: *Gl'Innamorati*. La scoperta delle contraddizioni dentro la famiglia degli ultimi « borghesi mancati » nei capolavori dialettali del biennio '60-'62 e la correlativa autonomia comica del mondo plebeo nelle *Baruffe*) un fondamentale « bisogno dell'intelligenza di scoprire il segreto del discorso quotidiano, di cogliere cioè la ricchezza delle sfumature verbali nei molteplici incontri degli individui, ma anche il peso sociale della parola, il senso generale del dialogo, riportato senza equivoci all'ambiente che lo suscita ».

Teatro dunque come specchio luminoso del Mondo — cognizione dell'individuo, rifiuto dell'evasione, scoperta del *meraviglioso* nel *quotidiano*. Realismo, o più precisamente piacevole traduzione del reale che dà al pubblico il privilegio « di vivere una vita *coerente* nell'ambito della composizione teatrale, ma *riparabile* ». « Finito lo spettacolo — conclude ottimamente il Baratto — siamo rinviati a noi stessi più lucidi e meravigliati, disposti, da un piacere intellettuale, a capire: e dunque, con un'accresciuta capacità di mutare. Il Goldoni lascia, con razionalistico ottimismo, che l'*utile* sorga, senza urgenze angosciose, dai residui del *diletto* ».

Ad alcune puntuali osservazioni del Baratto sull'insolita lucentezza scenica che anche gli oggetti acquistano nel gioco d'interdipendenze della *Locandiera* (« all'elenco dei personaggi potremmo facilmente aggiungere la biancheria, l'intingoletto, il vino di Borgogna, il ferro da stiro, la boccetta d'oro con lo spirito di melissa [....]. Simboli talvolta delle contraddizioni interne dell'individuo, del suo sentimento di possesso o di alienazione, gli oggetti possono concentrare su sé la *tensione* di due personaggi che si affrontano, e diventare essi stessi personaggi, strumenti di azione e provocatori di azione ») si affianca l'ottima comunicazione di R. Roedel, *Domestiche concretezze del dialogo goldoniano* (II, 895-901), dove l'importanza degli oggetti è colta con finezza anche nelle altre commedie maggiori, specialmente nei *Rusteghi*: « Grazie anche alla concretezza di tali povere cose, in queste scene magistralmente ammicca e ride il drammetto che oppone le anime vagamente vanitose delle donne a quelle rigorosamente riottose dei rusteghi. Concretezza alla mano, che ha una sua anima, e che perciò qui, specialmente qui, si formula in chiave di poesia ».

Sul cànone di « Mondo e Teatro » e sulla *realtà del quotidiano* insiste d'altra parte G. di Pino (*Formazione del linguaggio comico del Goldoni*, II, 603-610), secondo il quale però la novità del Goldoni non è tanto da cercare nella poetica (assunta qui in senso più limitato e « letterale » che in Baratto) quanto nello straordinario processo linguistico che la spontaneità polemicamente antiretorica e antiletteraria del poeta richiedeva: « il prodigio di una lingua per così dire senza storia: che non tradisca, ma anzi esprima e conforti quella misura del quotidiano che si va facendo piacevole legge e che costituisce, in arte, la forza e il limite convenuto della commedia ». E dimostrando la « convenienza » del dialetto alla qualità dell'invenzione e della « verosimiglianza », il di Pino può parlare della *venezianità* del Goldoni senza cadere nei soliti equivoci naturalistici o pre-cesarottiani sulle « virtù » innate del veneziano; può rivalutare la funzione delle maschere prima della *Pamela*: « le maschere furono una necessità per questo teatro deciso a rinnovarsi fuori della letterarietà tradizionale; e ciò spiega come le commedie goldoniane, almeno nella prima fase della riforma, siano tutte a parlata mista »;[25] e concludere persuasivamente che la storia del linguaggio comico del Goldoni « è la prodigiosa dimostrazione di uno stile che, di prova in prova, sempre esemplandosi sul ' libro della Natura e del Mondo ', si è fatto anima di una civiltà e coscienza teatrale ».

L'analisi del linguaggio, o della lingua, o della sensibilità « filologica » del Goldoni, che già integra armoniosamente gli studi di poetica sopra ricordati, costituisce l'argomento esclusivo di un altro importante gruppo di contributi, l'ultimo nella nostra fatalmente arbitraria (ma speriamo utile) sistemazione.

Piero Nardi si occupa di *Goldoni traduttore di se stesso* (II, 827-29): anzi, visto il carattere spontaneo e immediato della sua creatività, cattivo traduttore o prolisso rifacitore di se stesso. Qualche dato interessante emerge dalle comunicazioni di G. Da Pozzo (*La rielaborazione delle commedie del Goldoni*, II, 543-65) e di C. Musumarra (*Le varianti della « Donna di garbo »*, II, 817-26): come la tendenza delle varianti ad attenuare certi tratti troppo realistici o crudamente espressivi della prima stesura, e più generalmente a conseguire non tanto un astratto miglioramento di lingua, quanto una più chiara definizione dei caratteri e un maggior equilibrio artistico. N. Vianello studia puntualmente *La lingua del foro veneto nelle attestazioni dell'opera goldoniana* (II, 909-928), dimostrando come tutti i particolari tecnico-professionali de *L'Avvocato veneziano* (in particolare l'improvvisazione e l'uso del dialetto nelle arringhe) siano confermati dai documenti sulla pratica forense a Venezia nel '700, e corrispondano quindi all'uso reale.[26] Di *Goldoni « filologo »* si interessa A. Jenni, rilevando la sensibilità del commediografo per le parole e i dialetti, la coscienza e compiacenza della sua conquista del francese, commentando con buon senso le riflessioni linguistiche sparse nelle prefazioni e nei *Mémoires* (« spesso, prima ancora di un valore linguistico questi suoi pas-

[25] Su questo problema, cfr. l'acuto saggio di G. Folena, *Il linguaggio del G.: dall'improvviso al concertato*, cit.

[26] La comun. del Vianello ci sembra suggestiva anche per l'interpretazione generale dell'*Avvocato veneziano*, come parabola che si articola su vari piani: quello dell'autore che rielabora liberamente e con onesto compiacimento le proprie avventurose esperienze, davanti a un pubblico in grado di cogliere le allusioni autobiografiche; quello, più ampio e edificante, dell'intellettuale borghese che si impone ai pregiudizi di un mondo ostile per le sue doti di schiettezza e di onore, e per le sue capacità tecnico-professionali; quello infine, ancora ma più sottilmente autobiografico, dell'affinità fra due mestieri, l'avvocato e lo scrittor di commedie (altrove abbiamo l'accostamento del poeta comico « riformato » al mercante che cerca di opporre i buoni prodotti nazionali a quelli mediocri importati dalla Francia): mestieri fondati sulle stesse esigenze di *comunicazione* e di *persuasione*, e quindi sulla necessità di un linguaggio duttile e colorito, semplice e dignitoso, sostenuto da una solida impalcatura logica ma ricco di sali e di lepidezze. Il che ci porta a meditare da un lato sul valore di stimolo positivo che ebbe per il G. la coscienza del *mestiere* (mentre G. Gozzi, ad esempio, sentiva il proprio come un tormento, un odioso ostacolo a quell'*otium* che sarebbe stato per lui la condizione di una produzione letteraria degna di

saggi ne hanno uno di esemplificazione e documento di ambiente o costumi [....] ai quali era così attento »), e concludendo che per questa curiosità al fattore linguistico — una « filologia » che non è mai fine a se stessa — sarebbe da mettere più in rilievo la vena intellettualistica del Goldoni, « meno artista puro di quanto si dice », « meno istintivo e meno abbandonato di quanto si crede » (II, 729-49).

Più ambiziosa e impegnata in definizioni teoriche brillanti (« autonomia » del linguaggio drammatico per la sua possibilità di colmare, con integrazioni mimico-foniche, lo iato fra l'allusività del parlato e la tradizione letteraria, ecc.), per quanto troppo perentorie, è la comunicazione di P. Zanardo *Carlo Goldoni nella storia del teatro drammatico* (II, 967-80). Rifacendosi a un saggio ancor pregevole di Isidoro Del Lungo (*Lingua e dialetto nelle commedie del Goldoni*, 1912) lo Zanardo vuol mostrare come la storia del teatro drammatico in Italia accompagni le vicende della lingua parlata: quando nel '500 la « grammaticalizzazione » del fiorentino fa decadere il toscano parlato a dialetto, e, come dice il Lasca nel prologo della *Strega*, « la poesia italiana, toscana, volgare o fiorentina che sia, è venuta nelle mani dei pedanti », il teatro scritto, ma a *intonazione parlata*, realistica, muore in Toscana dopo Machiavelli, Aretino, il Lasca, per rinascere a Venezia: dove il dialetto è *popolare*, polemicamente distinto dalla tradizione letteraria in lingua, e al tempo stesso *illustre*, strumento dell'organizzazione sociale, economica, politica. « Storia » suggestiva, che comporta qualche semplificazione (quella, tra le altre, di una commedia dell'arte che sorgerebbe sulle orme della tradizione drammatica veneta del '500): esatto, comunque, il posto fatto in essa al Goldoni, che « trovatosi di fronte ad una frattura fra gli elementi formali del teatro: parola parlata e arte mimica degli attori, li ricompone foggiandosi lo strumento di un suo proprio linguaggio ».

Non dissimile è il quadro dell'italiano settecentesco, subordinato al teatro, da cui muove Gianfranco Folena (*L'esperienza linguistica di Carlo Goldoni*, I, 143-89): « Quello che con formula di stampo desanctisiano potrebbe chiamarsi il duplice dissolversi, o evasione, della parola in musica e in azione (o ' lazzo '), va visto come il risultato storico di una situazione culturale e linguistica tipicamente italiana: di una cultura di fondamento pressoché esclusivamente umanistico e letterario, di una lingua di prestigio letterario già unificata nel comune uso scritto, ma ancora lontanissima dall'unità anche più relativa del parlato: una lingua non popolare ». Il lento tramontare di una tradizione teatrale, il contrasto fra un mezzo espressivo statico e la nuova, pacata attenzione con cui il gusto più cosciente si volge alla vita quotidiana: son questi gli aspetti illuminati dal Folena del « decisivo momento spirituale » che « si iscrive nel passaggio dalla lingua delle maschere alla lingua dei borghesi e dei popolani, entro l'itinerario linguistico e artistico del Goldoni ». Dal che si può già vedere, crediamo, come in questa relazione molte osservazioni particolari incontrate presso altri critici siano fuse e superate in un panorama così complesso e organico, che è impossibile darne conto compiutamente in poco spazio. Ci limitiamo a notare i temi principali: importanza fondamentale per il G. del problema di comunicare col pubblico (termine fisso e protagonista delle prefazioni); valore del suo veneziano, parlata unitaria, non « grammaticale » ma non squalificata culturalmente, che « diventa lingua nel grado totale della rappresentazione proprio quando la sua bivalenza di lingua e dialetto sta per cessare di essere » (primo esempio di dialetto autonomo fuor di caricatura e di polemica); difesa del suo italiano, *Umgangssprache* che si fa *Bühnensprache* salvando il valore sociale, rappresentativo e figurativo della parola,

---

questo nome), dall'altro sulla cultura, varia e viva, da cui sorgono le commedie: esperienza di vita privata ma anche di tecniche e di ambienti specifici: la mercatura, l'avvocatura, che non solo entrano nel teatro col segno cambiato rispetto alla satira tradizionale, ma alla pratica dello « scrittor di commedie » sono implicitamente accostate, in una proposta (che il pubblico del '700 doveva afferrare più facilmente di noi) di conferire *droit de cité* al divertimento della scena tra le attività socialmente utili.

e apre una nuova tradizione di lingua media e colloquiale. Per cui da un lato al G. « spetta in primo luogo, nella storia della nostra lingua, il posto di primo sperimentatore della tematica di un linguaggio teatrale, che troverà la sua continuazione nel linguaggio narrativo del romanzo ottocentesco e contemporaneo, nel genere linguistico nuovo del dialogo e della narrazione ». Dall'altro rimangono assodate le strette connessioni fra i vari piani dell'esperienza trilingue del G., dialettale, italiana e francese (con differenze che non sono « di livello ma di estensione e di intensità ») e la vita che vi circola « come in un'ariosa casa veneziana del '700, con la *riva* sul canale, il *mezzà* e il piano nobile ». E tutti i risultati delle copiose, finissime analisi particolari del Folena (come l'osservazione che le oscillazioni di forma con cui la stessa parola può comparire a distanza di poche battute traducono un rifiuto di grammaticalizzazione eccessiva, e l'intento di fissare liberamente, dentro l'unità stilistica del « linguaggio », « una realtà umana, psicologica e sociale, o comunque una situazione espressiva ») ci riconducono alla « scoperta » centrale di questo profilo non solo linguistico del Goldoni: una pura « *parole* » colta genialmente « nella sua condizione nascente ed effimera », un « improvviso » che, « traducendosi nel ' naturale ', trova la sua verità più profonda ».[27]

Quali conclusioni si possono trarre da questo panorama di studi goldoniani? Intanto, direi, che i contributi più apprezzabili ci son venuti da studiosi relativamente giovani, che movendosi al di fuori dell'eredità crociana superano con decisione quei limiti di metodo e di gusto della critica idealistica che si erano rivelati particolarmente gravi davanti a un autore antiletterario e « sliricato » come il Goldoni.[28]

Abbiamo l'impressione, inoltre, che dalle indicazioni ancora generiche di Momo e di Piovene, attraverso alcuni rilievi di Petronio, Bàrberi Squarotti, Roedel, di Pino, Zanardo ecc., fino alle organiche sintesi di Baratto e Folena si dipani il filo di un discorso in cui i richiami e le coincidenze hanno più peso delle logiche differenze di impostazione, e trovano d'altra parte conferma negli studi laterali sulla fortuna, sulle regìe, sullo sfondo storico-culturale del teatro goldoniano.

Il primo risultato è quello di aver definitivamente riscattato il Goldoni dalle vecchie ipoteche: quella del teatro puro (una volta riconosciuta l'importanza della tradizione plurilingue, antitoscana, mimetica, popolare della commedia improvvisa nella sua formazione tecnico-linguistica); quella puristica che esaltava (limitandolo) il poeta dialettale contro il « cattivo » scrittore in lingua; quella infine della « venezianità », riportata oggi da un lato al carattere specifico, veneziano ma insieme europeo dell'esperienza e della coscienza borghese goldoniana, dall'altro alla sincronia, mobilità espressiva e pregrammaticale, profonda umana civiltà del suo *lenguazo*.

Linguaggio che non è casuale e sciatta riproduzione fonografica del parlato, ma duttile e consapevole ricreazione intesa a colorire le sfumature sociali, psicologiche, affet-

---

[27] Folena conclude notando l'unità insieme linguistica e stilistica dei capolavori della maturità goldoniana: « i piani del dialetto e della lingua sono sempre più nettamente separati, fino ai *Rusteghi* e alla *Casa Nova*, alla *Locandiera* e agli *Innamorati*. L'ascesa del dialetto come *lenguazo* sempre più radicato nella realtà veneziana e nel costume ' de la zente ', e anche l'ascesa dell'italiano come lingua di conversazione civile, umanissima seppur di registro più ristretto, sono concomitanti alla riduzione progressiva del dialetto come caricatura, e della lingua come contrappunto giocoso, alla eliminazione dei *clichés* dialettali e degli schemi della Commedia dell'Arte, alla vittoria sul secolare plurilinguismo letterario veneziano. Nell'arte e nella lingua di G. si consuma la morte delle maschere; ma è una morte che conserva la parte vitale del messaggio effimero dell'improvviso, il senso della lingua che ' si fa ' *ex tempore*, nella conversazione ». Di un'allieva del Folena, A. Scarpa, si veda ora il diligente e utile *Il « Chiozzotto » del G. fra realtà e convenzione* in « Atti dell'Istit. Veneto di scienze » ecc., tomo CXVII, pp. 325-71.

[28] Significativa la scontentezza per i risultati del convegno espressa da M. Sansone nel suo intervento sulla comun. Piovene: « Malgrado le molte relazioni e comunicaz., G. continua ad essere un mistero. Dai lavori del Convegno affiora con evidenza una crisi metodologica », dovuta all'abbandono della sintesi crociana, ecc.; Sansone conclude proponendo una formula « ortodossa » e caratteristica: *G. poeta della quotidianità* (II, 875).

tive, i « tempi » e gli oggetti della vita di tutti i giorni — dalla piazza, all'interno borghese, al campiello —, in un dialogo che si fa rapporto, provocazione tra i personaggi e da questi al pubblico, trasmissione di una fiduciosa scoperta del Mondo guidata dall'intelligenza e diretta, illuministicamente, verso la felicità.

La poetica del Goldoni ci appare allora ben più lucida, articolata, « rivoluzionaria » di quanto i suoi termini quasi dimessi avessero lasciato supporre fin qui: purché, ben inteso, si sappia coglierla nell'armoniosa vicenda delle riflessioni in prosa e delle commedie. Né ci sembra opportuno, come pur da varie parti si continua a fare,[29] confinare il Goldoni nei limiti del razionalismo del primo Settecento, distinguendolo « per difetto » dalla letteratura più impegnata e matura dell'illuminismo. Certo, badando alla biografia e alle prese di posizione civili, è sempre possibile opporre al Goldoni un Parini illuminista nel senso kantiano dell'aggettivo. Ma stringendo in questo modo il nesso tra ideologia e letteratura, si rischia di compromettere una distinzione nell'atto stesso di porla, e di imboccare una strada al termine della quale, coerentemente, Giovanni Fantoni diventa un *poeta* anche più *illuminista* del Parini. Senza contare che un teatro con tutte le carte in regola, e fin troppo scoperte, con le *lumières*, noi ce l'abbiamo: ed è quello di Diderot che resta nei libri.

Se ammettiamo che c'è una differenza tra l'affermare da cittadini e da intellettuali i temi di una cultura critica e innovatrice, e il saper trasfonderli, senza residui oratori, nella circolazione viva, autonoma, necessaria di un'opera d'arte per il pubblico, e che il Settecento approdò, su questa rotta, a risultati letterari nuovi e validi, ricchi di sviluppi futuri nel campo del linguaggio narrativo e teatrale, dobbiamo anche riconoscere che nessuno in Italia — e per parecchio tempo — andò più lontano del Goldoni.

Ma forse il suo impegno di intelligenza della realtà e di comunicazione col pubblico, la carica laica,[30] mondana, antieroica e antiascetica delle sue commedie sono stati spesso misconosciuti o elusi (almeno da parte di certi critici) proprio per l'imbarazzo e il senso di allarme che può incutere ai *clercs* chi sappia rimettere in causa la cultura tradizionale con più sottile « ingenuità », senza compromettersi in denunce aperte che non gli spettano o prestarsi a classificazioni politiche: quel che gli specialisti della psicologia di massa e del *marketing* chiamerebbero nel loro gergo un *hidden persuader*.

---

[29] Penso soprattutto all'intervento sulla relazione Dazzi (I, 103-3) di W. Binni, che si è limitato a tenere durante il convegno l'ufficio di attento censore da lui già esercitato nei confronti della critica sul '700 (e con « schede » ricche di suggerimenti e proposte originali) nella « Rassegna della letteratura italiana ». Dopo aver indicato in un deciso impegno rinnovatore, verificabile sulla celebre definizione kantiana del *sapere aude*, la condizione dell'illuminismo in senso stretto, il Binni osserva: « Così, immediato è il rapporto dell'attività pariniana (specie nella fase delle prime *Odi* e delle prime parti del *Giorno*) con l'impegno illuministico riformatore in una precisa collaborazione con il gruppo degli illuministi lombardi e con lo stesso governo illuminato del Firmian e del Kaunitz, e tutti i motivi che animano già i suoi componimenti scritti per l'Accademia dei Trasformati [....] hanno ben diversa decisione e consapevolezza programmatica (antimilitarismo, antifeudalismo, ecc.) che non quelli consimili che pur possono trovarsi nel G. tanto più attenuati e privi di uno scopo preciso e di una funzione di appoggio all'attività riformatrice di un gruppo culturale e di un governo ». Tesi perfettamente valida sul piano di una « storia degli intellettuali », ma in un certo senso « massimalistica » se applicata al teatro di Goldoni (a meno che non si voglia rimproverare al commediografo.... di non esser nato a Milano).

[30] In un suo recente e vivace saggio su *Il teatro di C. G.* (« Belfagor », XV, 3, maggio 1960) L. Russo sembra assumere una posizione non molto lontana da quella del Flora, almeno quando osserva: « Il G. visse a mezzo tra le vecchie abitudini arcadico-sociali, delle memorie come curiosità aneddotiche, e la nuova concezione delle memorie come autocritica; fu un democattolico inconscio, e non in tutto un uomo moderno consapevole della sua autonomia ». Si deve tuttavia notare che tale giudizio nasce dall'esclusiva considerazione dei *Mémoires*, confrontati con opere autobiografiche di ben altra tensione e profondità (come quella del Vico) o posteriori: e che solo in questo ambito, almeno secondo noi, esso può avere il suo valore.

L'osservazione con cui Diego Valeri ha aperto e la sua bella relazione su *La poesia di Goldoni* (I, 1-17) e il convegno — « L'opera di Carlo Goldoni non è tale da offrire molti appigli alla critica problematica (o problemistica che dir si voglia) » — acquista dunque, *a posteriori*, il sapore di una sfida subito raccolta dagli studiosi presenti, o più semplicemente di una *boutade*. Ma in quest'ultimo caso, *boutade* per *boutade*, preferiremmo adattare alla misura e al tempo del Goldoni (con tutti i *problemi* che in tal modo essa implica) quella di un attardato e cruccioso discepolo dei prosatori settecenteschi: « il n'y a de théâtre que le théâtre comique. Je suis sûr là-dessus d'être dans le vrais. Il n'y a que le comique qui soit la représentation de la vie ».[31]

FRANCO FIDO

*Berkeley (California), gennaio 1961.*

## IL LENTO CAMMINO DI MORAVIA

Circa *Gli indifferenti* di Moravia, quando apparvero, ebbe luogo un equivoco da parte della critica e quindi dell'opinione vulgata. Si volle identificare nell'autore l'aspro censore della borghesia, colui che, mettendone a nudo il marcio morale, la giudicava ormai inetta ad altro culto da quello unicamente tributato al sesso e al denaro. Bisogna riconoscere che Moravia ha cercato in più di una occasione di rettificare tale interpretazione, se anche, nei romanzi e racconti successivi a quel primo libro, abbia poi finito per credere lui pure alla funzione che gli veniva impropriamente attribuita. Perché c'è da dire di passata che, ad onta della sua apparente risolutezza e non di rado arroganza, egli è uno scrittore parecchio suggestionabile dall'altrui opinione sul suo conto. Da questa definizione di critico del mondo borghese all'altra di moralista, e a quell'altra ancora inerente al suo esistenzialismo avanti la lettera, e infine alla ricorrente sollecitazione a rendersi più partecipe nei confronti dei suoi personaggi; Moravia non ha lasciata inascoltata nessuna di queste voci, con la conseguenza di ritrovarsi dubbioso circa la via da seguire tra quelle, spesso opposte, a cui veniva invogliato. Va da sé che la via giusta l'ha trovata quando, smettendo le esitanze, si è affidato unicamente a se stesso, come stanno a testimoniare le sue prove più felici. Se non una causa determinante della innegabile lentezza del suo cammino di scrittore, certo uno dei motivi che debbono avervi concorso bisogna appunto ravvisarlo in questo lasciarsi distogliere da sperimentazioni di specie diversa, con esiti spesso di ammirevole bravura, ma per lo più estrinseci perché non derivanti dalla individuazione di un nucelo ispirativo conseguentemente approfondito e svolto. Ma, per dire dell'erronea accezione in cui vennero intesi *Gli indifferenti*, ecco cosa ne scrive lui stesso: « *Gli indifferenti* riportarono un notevole successo dovuto però in gran parte a un malinteso. La società e la cultura italiana non hanno mai avuta una particolare sensibilità per qualsiasi problematica; perciò *Gli indifferenti* furono scambiati così dai lettori come dai critici per un romanzo aspro e pessimista diretto contro la borghesia. Era anche questo, s'intende, ma soltanto incidentalmente e soprattutto inconsapevolmente ».[1] D'altronde più d'uno, altresì di fronte ai libri venuti dopo, si è chiesto assai perplesso se in quella rappresentata dal Moravia sia realmente da riconoscere la società borghese. Tra gli altri un critico come Trombatore, non davvero da sospettare di tenerezza verso questa società, ha scritto che forse il diavolo non è poi così brutto come lo si finge.[2]

---

[31] P. LEAUTAUD, *Journal littéraire*, III, Paris, 1956, p. 14 (e cfr. p. 93).

[1] Vedi *Frammento di autobiografia*, in *Palatina*, ottobre-dicembre 1958, p. 5. Le medesime affermazioni ricorrono in un'intervista radiofonica, ora raccolta in *Confessioni di scrittori*, Edizioni Radio Italiana, Torino, 1951, p. 75.

[2] G. TROMBATORE, *Scrittori del nostro tempo*, Palermo, 1959, p. 16.

A voler fissare a questa visuale l'opera moraviana, si rischia di decurtarne la validità, poiché se ne travisa il significato più vero. Quella che vi troviamo restituita è, se mai, la superficie del mondo borghese, non le cause profonde che stanno all'origine della dissoluzione di esso. Le quali cause andrebbero spiegate alla luce di un canone desunto dal senso stesso che si annette alla realtà complessiva di cui quel corrotto costume è un aspetto particolare. Intanto importerebbe che in primo luogo si ravvisasse un significato nella realtà, considerandolo universalmente valido. Il che non è del mondo di Moravia, che sta invece sotto il segno dell'irrazionale: tutto vi si svolge secondo un misterioso arbitrio, all'angoscia di coloro che lo popolano non v'è altra spiegazione che l'assurdità del vivere. Perciò bisogna convenire che il nostro autore è più nel giusto quando accoglie la qualificazione di scrittore esistenzialista. I suoi personaggi appaiono originariamente condannati, e il decadimento della società di cui essi fanno parte è visto, se mai, come una conseguenza di quella loro condizione primaria.

La condanna appare senza remissione specialmente ora che, frantumate le antiche tavole di valori che, molto o poco, pure soccorrevano, non si ha con che sostituirle. Non c'è più un orientamento in base a cui l'uomo oggi possa disporre la sua azione e giudicare l'altrui condotta. L'illusorietà di un rapporto col reale è un convincimento del Moravia in lui radicatosi, pare, anche di più in questi ultimi tempi, visto che non tralascia l'occasione di ribadirlo, appoggiandovi la sua poetica.[3] Per quanto concerne quest'ultima, egli si dice del parere che lo scrittore d'oggi non sia più in grado di usare la terza persona alla maniera dei narratori tradizionali, i quali aderivano a una convenzione che ormai risulterebbe assurda. Al che però non è stato difficile obbiettare che, se convenzione era quella, lo è medesimamente l'uso della persona prima da lui auspicato e perseguito. Che lo scrittore dica « io » in luogo di « egli », pur sempre il suo è un narrare che verte intorno ai casi di un altro, salvo che non voglia rimanere proprio letteralmente nel dominio autobiografico.

Conveniva divagare alquanto intorno a queste premesse, poiché *La noia*, il romanzo che da ultimo Moravia ci ha dato, da esse prende le mosse più esplicitamente, però col risultato di offrirci un quadro ben riconoscibile di una delle contraddizioni fondamentali dell'uomo del nostro tempo, e quindi, in certo modo, di trasgredire quei presupposti specialmente, ma non solamente, nelle loro implicazioni di poetica.

Nel Moravia dunque prevale una visione estremamente desolata della condizione umana. L'impressione di fronte a gran parte dell'opera sua è che l'umanità gli appaia come una *massa damnationis*. Come per ogni concezione del mondo di ispirazione esistenzialista e decadente, anche per il suo modo di rappresentarsi la vita le differenze di latitudine storica e di clima sociale sono, in definitiva, di spettanza accidentale. Non per nulla, quando si è volto ai secoli passati ha scritto il dramma: *Beatrice Cenci*, e se ha voluto considerare il mondo popolare, ci ha dato *La Romana* e quindi i *Racconti romani*, i cui personaggi vivono moralmente al di qua del bene e del male, e socialmente appartengono a una sorta di terra di nessuno. Né da loro molto si differenzia Cesira, la protagonista della *Ciociara*. Se questa, diversamente dalla madre della Romana, ispira sentimenti timorati nella figlia e crede nel buon Dio, è perché il buon Dio, a conti fatti, glie la manda buona con dei prosperi commerci in tempo di pace, e poi con la ancora più redditizia borsa nera al colmo della guerra. Dopo lo sfollamento con le sue tragiche conseguenze, Moravia vuol mostrarci la donna purificata attraverso il bagno di dolore e ansiosa di un mondo migliore; ma la sua metamorfosi dovrebbe cominciare proprio da dove il romanzo ha termine, mentre invece con un po' di malizia siamo indotti a sospettare che una volta ritrovatasi all'ombra del cupolone, la nostra Cesira difficilmente saprà astenersi dal ricominciare con la borsa nera, tanto più che il momento è partico-

[3] Vedi le risposte del Moravia a un'inchiesta sul romanzo promossa da *Nuovi Argomenti* (maggio-agosto, 1959), e a un'intervista nell'*Espresso* del 20 novembre 1960.

larmente invogliate. In realtà nei punti culminanti, nelle pagine più belle del libro, non è Cesira ma Moravia che parla per bocca di lei, e lì abbiamo la proiezione dell'animo commosso dell'autore che rivive quei giorni che furono cruciali per lui come per tanti di noi. Quanto al dramma della donna, l'avremmo potuto riconoscere realmente come suo se lo avessimo visto convenientemente motivato nella parte saliente. Ed episodica, e neppure essa debitamente sviluppata e risolta è la figura dell'intellettuale nutrito di idealità socialista e cristiane poi trucidato dai tedeschi. In lui troviamo solo abbozzato l'eroe positivo che ci ha voluto vedere Salinari.[4]

* * *

Dagli *Indifferenti* fino al *Disprezzo* e, per ciò che ora dicevamo, fino alla stessa *Ciociara*, per Moravia si è trattato anche meno di un lento procedere, è stato piuttosto un *piétiner sur place*. Il Russo, in un saggio vecchio ormai di una quindicina d'anni, ebbe a definire il nostro come uno « scrittore da otto volante », cioè scrittore privo di un effettivo svolgimento, senza storia.[5] I critici venuti dopo, ancorché nel frattempo quello avesse pubblicato altre opere, non hanno potuto modificare di molto il giudizio del Russo. Anzi i due saggi sul Moravia che a noi sembrano tra i più persuasivi, lo hanno in qualche modo aggravato. Sono l'uno del Trombatore, da noi già citato, e l'altro di Pampaloni.[6] Con diverso argomentare questi due critici sono in sostanza d'accordo nel dover riscontrare piuttosto una involuzione di quello dal « giansenismo » di una volta al « cattolicesimo » (per usare le metafore del Pampaloni) della *Romana* e dei *Racconti romani*.

Il Trombatore, dal canto suo, insiste sul carattere ambiguo del rapporto tra autore e personaggi, la condotta dei quali gli pare, come di fatto è, estremamente mistificatoria. Mi sembra però che nel rapporto del Moravia con i suoi personaggi sia doveroso distinguere in relazione a un primo e a un secondo tempo dello scrittore, appunto come fa Pampaloni. Nella *Romana* e poi, soprattutto, nel *Disprezzo* è rilevabile una sorta di connivenza dell'autore nei confronti dei protagonisti di questi due romanzi.

Ma, ad esempio, la sua disposizione di fronte agli eroi degli *Indifferenti* non è passibile di dubbio. Moravia li condanna tutti, a cominciare da Michele, l'eroe eponimo. Se mai si dovrà dire che è arbitrario concepire dei personaggi cui non arride, perché non può arridere, speranza alcuna di riscattarsi, e nello stesso tempo bollarli senza pietà. E ciò soprattutto perché tale arbitrio finisce per incombere sul piano estetico, giacché dei personaggi così condizionati da una visione sfiduciata, non sono suscettibili di modificazioni sostanziali. Il racconto risulta illusorio, deve cioè appoggiarsi su circostanze esterne. Prendiamo, appunto, Michele. Questi è disgustato della corruttela in cui diguazza la sua famiglia, della tresca che Leo mena contemporaneamente con sua madre e sua sorella. E vorrebbe reagire, ma i tentativi che compie in tal senso servono solo a suscitargli il ridicolo di se stesso, fino alla dimenticanza di caricare l'arma quando s'era deciso a uccidere Leo. Così finisce persuaso da questi ad associarsi ai suoi affari. Ora non è certo un vero dramma quello che prostra il giovane. È chiaro che egli mentisce a se stesso allorché lo sentiamo rimpiangere i sentimenti che pare una volta gli uomini provassero, quando uccidevano senza rifletterci su un momento, se si fossero trovati in congiunture come la sua. Il vero è che egli non aspira a un sentire moralmente sano, la moralità non è per lui che un *flatus vocis*. Michele vorrebbe solo sentirsi normale come tutti gli altri, e non essere più succubo dell'assillo del pensare a come dovrebbe contenersi, senza mai essere capace di uscire dal suo cronico stato d'abulia. In

[4] In *Mondo nuovo*, 22 gennaio 1961, dove si legge la parte conclusiva di un saggio dedicato al Moravia, le cui puntate precedenti si trovano nei nn. dell'8 e del 15 gennaio 1961 dello stesso giornale.

[5] Nei *Narratori*, 3ª edizione, Milano-Messina, 1958, p. 367.

[6] In *Comunità*, n. 10, gennaio-febbraio 1951.

più casi noi troviamo nei personaggi di Moravia una specie di malessere fisico, che essi però si fingono per un dissidio interiore. Ma la vera consapevolezza del bene e del male in loro è spenta sin da quando compaiono sulla scena

Quel giorno, mentre se ne andava passo passo lungo i marciapiedi affollati, lo colpì, guardando in terra alle centinaia di piedi scalpiccianti nella mota, la vanità del suo movimento: « Tutta questa gente » pensò, « sa dove va e cosa vuole, ha uno scopo, e per questo s'affretta, si tormenta, è triste, allegra, vive, io.... invece nulla.... nessuno scopo.... se non cammino sto seduto: fa lo stesso ».

Il dramma di Michele è insomma di non saper lasciarsi vivere. Come Marcello nel *Conformista,* egli sente ossessivamente questo bisogno di normalità, con la differenza che Marcello orienta tutta la sua vita verso quell'unico scopo, e lui invece s'illude di mirare verso sentimenti alti.

Osservavamo che spesso negli eroi moraviani i moti dello spirito sono scaduti a mere sensazioni fisiologiche. Proprio letteralmente ci troviamo di fronte a quegli uomini di sola carne di cui parla il Vangelo. Si prenda il racconto *La provinciale,* verso la fine, quando Gemma è riuscita a sottrarsi al turpe ricatto della Coceanu (il corsivo è nostro):

.... ma l'odio contro la Coceanu oltrepassava ormai la figura della donna e investiva tutti gli errori e le aspirazioni della sua vita passata. Senza accorgersene, in quelle tristi giornate d'inverno, *come un'attossicato che una crisi violenta purifica in poche ore di tutti i veleni assorbiti per anni, il ribrezzo della condizione in cui si trovava* l'andava liberando non solo della prima ammirazione per la rumena ma anche di tutti gli altri invaghimenti che l'avevano accecata fin dagli anni dell'adolescenza. *Con torbida sofferenza ella guariva di molte febbri....*

Ecco dunque il livello al quale Moravia immagina possa avvenire la catarsi di un suo personaggio. In alcuni altri egli ci mostra la lotta interiore nei termini di una nevrosi. È il caso del racconto: *L'avaro,* dove vuol disegnare un « carattere » alla maniera dei moralisti classici, ma assai confidando nei sussidi della psicanalisi.

È però ingiusto voler vedere nel nostro autore, come fece il Pancrazi,[7] il primo « indifferente ». Questo giudizio forse sarebbe convenuto al Moravia della *Romana* e del *Disprezzo.* In un altro ordine di valutazione, è altresì inesatto richiamarsi ai libertini del Settecento. La razionale trasparenza del loro sguardo, il rilievo netto e crudo della loro rappresentazione, può costituire per Moravia un'aspirazione, non si dice talvolta non raggiunta, ma di massima non consentanea al disporsi dell'ispirazione in lui. Perché questi personaggi come Michele negli *Indifferenti,* e i comprimari e le figure secondarie in quel romanzo, e come Pietro delle *Ambizioni sbagliate,* e come i protagonisti di tanti altri tra romanzi e racconti, egli nel mentre li lascia voltolare nel loro brago, li fustiga con un accanimento mai sazio. Talché la violenza di questo scrittore è passata ormai nel proverbio: il suo « furore » come i critici l'hanno chiamato. Il male del mondo Moravia lo vede riverberarsi nel paesaggio, dove sembra pure essersi insediata la tristezza e la rabbia degli uomini. Ecco (nel racconto *La tempesta*) l'intorvirsi di un cielo:

.... in quello spicchio di cielo in cui si stendeva la spada di livida luce apparire per un attimo certe scure e gonfie pieghe e circonvoluzioni della nuvolaglia temporalesca simili a quelle di un gigantesco cervello pieno di tetri e minacciosi pensieri.

Non è che un esempio tra innumerevoli. La natura, e anche gli interni in certi loro aspetti particolari, sembrano infusi come di un'animazione demoniaca. L'esempio che

[7] In *Scrittori d'oggi,* serie 2ª, Bari, 1946, p. 120.

segue è tratto dalla descrizione della casa di Maria Luisa, nelle *Ambizioni sbagliate* (il corsivo è sempre nostro):

.... i fili elettrici corti e storti che nel mezzo del soffitto stuccato aspettavano un lampadario a cui dar luce e *parevano radici di una pianta strappata*....

È, questo del nostro autore, un vero e proprio *insaevire in mortuos*, perché in una sorta di pianeta spento, dove pur non si illude di poter trovare la vita, egli non si trattiene dall'incrudelire sui morti, dopo tutto perché non sono vivi. I critici hanno supposto in lui un trauma sepolto nel segreto dell'essere a spiegazione di questa furia vendicativa altrimenti inconsulta. In realtà è innegabile che egli sia uno scrittore autobiografico. Quanto a quella inclemenza così assurda in sede logica, sarà forte di una sua ragione psicologica, probabilmente più che nella volontà inconscia di vendicare un lontano trauma, nell'affanno di voler colmare come un'orma vuota che la fede nel bene, da lui giudicata universalmente perenta, deve avergli lasciata in petto; per cui, fustigando la sua gente trista, un po' anche si autoflagella. In questo senso sarà lui, non il primo indifferente, sì al contrario il primo testimone, colui che sconta nella propria carne l'angoscia del vivere in un deserto. Non è, si capisce, la condizione più propizia al narrare, specie a un narrare di lunga lena; cosicché, rispetto a una larga parte della produzione del Moravia, noi abbiamo assistito al caso di uno scrittore dotato di una prepotente vocazione narrativa quando lo avrebbe assecondato forse meglio il dono del canto. Un Moravia poeta sarebbe stato all'unisono coi poeti della *waste land*.

Per concorde ammissione le sue cose più belle sono: *Inverno di malato, Agostino* e più tardi *La disubbidienza*, che tutti e tre si aggirano intorno al motivo dell'età adolescente, cioè a un motivo che in lui s'intona a un particolare accoramento. In tali racconti non s'imponeva una vera oggettivazione drammatica dei casi dei protagonisti, talché l'autore si è potuto mantenere nel più limitato ambito di una acutissima analisi psicologica, sollevandola quindi con il contrappunto di una partecipazione sempre soffocata, perché schiva di confessarsi commossa. Le medesime considerazioni valgono per la prima parte della *Romana*, e per la novella: *L'ufficiale inglese*. In entrambi questi esempi il dramma, se così posso dire, si svolge ancora al livello della psicologia, non è dramma morale in senso pieno. Qual'è infatti il rimpianto di *Adriana* e, più implicitamente, dell'altra prostituita nell'*Ufficiale inglese*? È il sospiro a una vita che poteva essere diversa, dagli affetti più normali, puliti. In questo rimpianto represso per la normalità sta la poesia di Adriana e dell'altra donna. La normalità in un animo come il loro è il succedaneo della moralità, possiamo anzi dire che essa è un pallido accenno, un lontano barlume di moralità. In ogni caso il sentire di queste due prostitute è umanissimo, altra essendo la normalità verso la quale affannano, con tristezza da nevrastenici, Michele e Marcello e tutti gli altri personaggi consimili della narrativa moraviana.

Ma *La Romana* segna pure l'allentarsi del rigorismo di Moravia. Il quale ha finito sì per avvedersi della dubbia consistenza fantastica di un raccontare al cui centro stanno personaggi dal destino scontato liminarmente, perciò si è risolto per una disposizione più cordiale e confidente nei loro confronti. Senonché qui sorge l'equivoco, in dipendenza dal fatto che l'avviamento di un rapporto di diversa specie tra autore e personaggi doveva rivestire un carattere di spontaneità, non potendo conseguire a un semplice atto di volontà, sì invece dovendo provenire da un approfondimento, da una modificazione in lui, del proprio sentire intimo. Non pare, però, che Adriana venga da un altro stampo da quello donde escono altre sue figure. L'autore in tal modo scade a un lassismo invero difficile da sospettare nell'impietoso moralista che in lui conoscevamo, e finisce tacitamente connivente di questa Adriana, se all'indifferentismo morale di lei si adopera a fornire un alibi esistenzialista. Ed è proprio il caso di rimpiangere il suo antico furore indiscriminato. Quella furia moralistica la ritroveremo poi nel *Conformista*, solo che la vedremo ormai girare del

tutto a vuoto, toccare il diapason della gratuità perché vi si possa individuare ancora un punto di consistenza.

Ma torniamo ad Adriana. Eccola bene indettata dall'autore:

Pensavo che ero uscita da un buio senza fine e che sarei rientrata presto in un altro buio egualmente illimitato e che questo mio breve passaggio sarebbe stato contrassegnato soltanto da atti assurdi e casuali. Allora capivo che la mia angoscia non era dovuta alle cose che facevo, ma, più profondamente, al nudo fatto di vivere, che non era né male né bene, ma soltanto doloroso e insensato.... Una ragazza a nome Adriana sospesa nel nulla. Mi pareva che questo nulla fosse una cosa solenne, terribile e incomprensibile....

Una volta, quando è innamorata di Mino e le sembra di cominciare per la prima volta a « gustare pienamente il sapore vero della vita, fatto di blanda noia, di disponibilità e di speranza », le passa anche per la mente di doversi ritirare dal mestiere, ma è un'idea che scongiura subito:

In fondo il mio amore per Mino mi disaffezionava per gli altri uomini, e così, nei miei incontri casuali, non avevo più l'incentivo della curiosità e della sensualità. *Ma pensavo pure che una vita ne vale un'altra, che non mette conto di sciupare molti sforzi per cambiare*, e che avrei cambiato vita soltanto quando, senza scosse e senza interruzioni, *per forza di cose e non per volontà mia*, mi fossi trovata con abitudini, affetti e interessi nuovi, del tutto diversa da quella che ero stata sinora.

È chiaro, specie dalle frasi che abbiamo sottolineate, che questa è comunemente conosciuta per la filosofia del « tira a campare », e fa un curioso effetto vederla tirata a nuovo sul più aggiornato formulario esistenzialista.

*Il disprezzo* fu salutato con cordialità dalla critica cattolica. Si era al '54, i clericali vedevano ogni cosa mettersi per il loro verso. Se più di un *enfant terrible* aveva ammainato bandiera, c'erano ragionevoli speranze che anche il riottoso Moravia infine capitolasse. Ed è strano (ma non tanto) che questi si vedesse congratulato pure da qualche critico di sinistra, perché, gli si disse, aveva finalmente concepito un personaggio normale, come se (in un ordine più generale di considerazioni) l'ideale della normalità dovesse costituire il primo bersaglio per un narratore, e non comportasse piuttosto il grave rischio di rimanere invescato nel naturalismo. Ma, per buona sorte, tra i critici di sinistra pensò il Trombatore [8] a ristabilire la verità circa *Il disprezzo*, rilevando la condotta tortuosa del protagonista, i sofismi di lui, naturalmente dal Moravia dati per buoni, quindi giustamente ironizzando quel sogno finale, dove la moglie che lo ha disprezzato a torto (crede lui), gli appare sottomessa e amorosa com'egli la vorrebbe ancora, a soddisfazione di un puro appetito dei sensi che quello si ostina a fingersi come dedizione completa.

* * *

Per *La noia* Montale si è richiamato a *Senilità* di Svevo.[9] Crediamo noi pure che Moravia, in occasione dell'ultimo suo romanzo, debba essersi sovvenuto particolarmente di quel modello. Non che la vicinanza ad Emilio Brentani di Dino, attorno al quale ultimo *La noia* si accentra — e per il quale, però, vengono in mente pure altri precedenti famosi —, colpisce la grande somiglianza di certi particolari, e per ciò che inerisce ai rapporti tra i due rispettivi protagonisti del romanzo sveviano e di questo moraviano, e per quanto riguarda la connotazione dell'ambiente familiare da cui provengono Angiolina e questa Cecilia. Ad ogni modo valga il confronto di Dino col Brentani a farsi un'idea im-

[8] Vedi ora il già citato vol. *Scrittori del nostro tempo*, pp. 65-70. Ma ci furono anche altri, della medesima ispirazione ideologica, a pronunziarsi sfavorevolmente sul *Disprezzo*. È doveroso, per es., ricordare il giudizio di Adriano Seroni (*Paragone*, n. 64, aprile 1955).

[9] Nel *Corriere della sera*, 24 novembre 1960.

mediata della differenza che corre tra « un'ipotesi di personaggio » — sempre per dirla col Montale — e un vero personaggio. Con ciò si è anche alluso alla scarsa consistenza fantastica della *Noia,* se si vuol darne un giudizio di stretta osservanza estetica. Ché Dino, in realtà, non è molto di più di uno schema ideologico, e naturalmente sarebbe bisognato impolparlo, immettervi sangue e anima per farne una figura viva. Pure, come si è già avuto modo di accennare, *La noia,* a nostra veduta, sta a rappresentare una tappa di significato non trascurabile nell'attività di Moravia. Il quale, non sappiamo se forse dubitando un poco lui per primo della riuscita artistica di quest'ultima sua fatica, ma certo consapevole dell'importanza che è da annetterle, ha raccomandato di dar peso alla sostanza di pensiero su cui si appoggia, piuttosto che agli esiti formali di essa.

Ecco intanto come l'autore chiarifica, per bocca di Dino, l'essenza del sentimento della noia:

> Per molti la noia è il contrario del divertimento; e divertimento è distrazione, dimenticanza. Per me, invece, la noia non è il contrario del divertimento; potrei dire, anzi, addirittura, che per certi aspetti essa rassomiglia al divertimento in quanto, appunto, provoca distrazione e dimenticanza, sia pure di un genere molto particolare. La noia, per me, è propriamente una specie di insufficienza o inadeguatezza o scarsità della realtà. Per adoperare una metafora, la realtà, quando mi annoio, mi ha sempre fatto l'effetto sconcertante che fa una coperta troppo corta, ad un dormiente, in una notte d'inverno.... Oppure, altro paragone, la mia noia rassomiglia all'interruzione frequente e misteriosa della corrente elettrica in una casa: un momento tutto è chiaro ed evidente, qui sono le poltrone, lì i divani, più in là gli armadi, le consolle, i quadri, i tendaggi, i tappeti, le finestre, le porte; un momento dopo non c'è più che buio e vuoto.

Come si vede, non è tanto questione di un sentimento, quanto di uno stato di coscienza abnorme, di una specie di malattia alla quale, come sovente accade nelle malattie vere e proprie, chi ne è afflitto, pure finisce per affezionarsi. Così l'angoscia da cui Dino è preso di fronte all'inafferrabile Cecilia, dipende dalla crisi in cui questa ha precipitato quel suo abituale e in certo modo confortevole dormiveglia spirituale. Di qui l'ostinatezza con cui Dino vuol giungere a un possesso completo della ragazza, ché egli sa per esperienza che la noia torna immancabilmente a invaderlo non appena sia pervenuto a conoscere una cosa che per qualche momento fosse riuscita a incuriosirlo con la sua novità. Ma con Cecilia questo non gli accade, ad onta degli amplessi quanto più rabbiosi e reiterati tanto più vani, e del denaro con cui cerca di comprarla, e a onta infine della proposta di sposarla senza escludere la prospettiva di un *ménage à trois* anche per il futuro.

Ma che cos'è veramente questo ossessivo desiderio di possesso? È l'incapacità di guardare la realtà altrimenti che attraverso gli schemi conformisticamente accettati, per cui, negando ad essa l'infinita libertà che le è propria, l'uomo declassa se stesso in quanto uomo, ponendosi alla stregua di una inerte cosa tra le altre.

Dino, dopo aver fallito nel disperato tentativo di suicidarsi, si ritroverà in una clinica a contemplare un albero che si leva di là dai vetri:

> Non pensavo niente, mi domandavo soltanto quando e in che modo avevo riconosciuto la realtà dell'albero.... Evidentemente qualche cosa era avvenuta proprio nel momento in cui mi ero lanciato con la macchina fuori della strada; qualche cosa che, in parole povere, si poteva definire come il crollo di un'ambizione insostenibile .... appena cominciai a pensare di nuovo a Cecilia, mi accorsi che mi avveniva lo stesso di quando guardavo, attraverso la finestra, all'albero.... Sì, ero contento che fosse felice, ma soprattutto ero contento che lei esistesse, laggiù nell'isola di Ponza, in una maniera che era la sua e che era diversa dalla mia e in contrasto con la mia, con un uomo che non ero io, lontana da me .... E, insomma, io non volevo più possederla, bensì guardarla vivere, così com'era, cioè contemplarla....

Anche se il nostro Dino non escluderà, di seguito, qualche dubbio circa la sua conversione (e Moravia cerca così di cautelarsi un poco), essa non persuade perché si lascia alle spalle un troppo evidente vuoto narrativo. È comunque superfluo insistere su questo

punto specifico, dopo esserci espressi sulla complessiva improbabilità estetica di tutto il romanzo. Moravia tuttavia mostra di aver saputo sollevarsi a un punto di vista superiore nella misura in cui, con uno sforzo di penetrazione che non ha l'uguale nei suoi libri precedenti, ha colto alla radice uno dei mali che affliggono la coscienza contemporanea delineandone l'esatta sindrome. C'è da rimpiangere che alla forza dell'intelligenza non sia riuscito ad associare un altrettanto vigoroso e continuo afflato fantastico; però resta che si può sperabilmente guardare alla *Noia* come all'inizio di un nuovo « tempo » nella sua carriera artistica.

PIERO DE TOMMASO

## BLAISE CENDRARS

Blaise Cendrars è morto ed è morto con lui l'avventuriero instancabile, il viaggiatore frenetico « *dalle suole di vento* », il cacciatore di emozioni fortissime e rare, lo scrittore che, fra i primi, ha introdotto nella poesia europea intere masse geografiche ed emotive allo stato grezzo, assieme all'apologia marinettiana del movimento, della velocità della macchina, del ritmo violento della vita moderna, del rischio gratuito provocato senza posa come posa come pretesto di sensuale e vitale esultanza. Scompare dunque uno degli ultimi esponenti di quella popolosa schiera di artisti che, fra l'inizio del secolo e il 1920, si abbandonarono alla più barocca e sgangherata esaltazione dei lati più vistosi e superficiali della vita d'oggi sentiti con una specie di nicianismo sportivo, muscolare, esagitato. Entro questi limiti, Cendrars è comunque uno dei pochi poeti in cui il classico binomio arte-vita raggiunge, anche se rarissimamente, qualche momento felice e umanamente trionfante.

Nato in Svizzera nel 1887, egli cominciò a valicare i monti e a solcare i mari fin dalla prima infanzia, seguendo un padre commerciante e uomo d'affari. A quindici anni, nel 1902, ha luogo la fuga definitiva dalla famiglia; in Germania, incontra per caso un mercante di cianfrusaglie di Varsavia ed affronta ai suoi ordini un favoloso viaggio attraverso la Siberia. Da questa esperienza nascerà, pochi anno dopo, la celebre *Prosa della Transiberiana* (1913) che è generalmente considerata come uno dei testi maggiori della poesia narrativa moderna. Cendrars è già tutto e intero in questa specie di vasto poema sinfonico in versi liberi: culto esacerbato dell'istinto, vorace emotività, lussureggiante e caotico pullulare d'immagini, pulsazione febbrile del ritmo. Nello stesso tempo egli ci propone la folla del suo folklore prediletto: esseri tenacemente ai margini della società, avventurosi e allucinati mercatanti, prostitute, rivoluzionari specialisti del gesto assurdo e anarchico; treni, cannoni, macchine d'ogni genere, epopee di forze cieche e scatenate, deliranti carneficine; colori, rumori, odori violentissimi, stordenti. Visioni di guerre leggendariamente rappresentate s'accavallano coi paesaggi in movimento scomposto. Tutto un groviglio di sensazioni accumulate in ribollente disordine si sfoga in una prosa poetica che è come lo scorrere incontrollato e incontrollabile di un fiume lutulento che trascina con sé, qua e là, qualche luminosa pepita.

Da quel momento, l'esistenza di Cendrars è tutta un vagabondare dall'Africa all'America, dall'India all'America del Sud, dalla Cina alla Malesia e al Giappone. Si crea così un'aneddotica biografia praticamente inesauribile in cui il vero è costantemente mescolato al falso più ovvio e banale, quasi tartarinesco. Cendrars sarà clown, sguattero, copista di manoscritti, cameriere in Cina, cacciatore di elefanti in Africa, palombaro, cacciatore di balene nei mari del Nord e chi più ne ha più ne metta. Unico scalo obbligato è Parigi (la « letteratura », beninteso!), dove egli svolse, particolarmente fra il '10 e il '20, un ruolo culturale di un certo rilievo. Amico di Reverdy e di Apollinaire, sul quale esercitò anche una certa influenza, ardente propugnatore dei nuovi talenti artistici (Braque, Léger, Chagall, Modigliani, Delaunay), fornisce canovacci di

balletti a Milhaud e a Satie e compila una *Anthologie Nègre* che costituì il letterario complemento dell'infatuazione già regnante per il primitivismo dell'*art nègre*. In compagnia di Abel Gance, si dà anche con vivace passione al cinema. Allo scoppio della guerra, si arruola nella Legione Straniera e perde al fronte il braccio destro. Il resto della sua vita, fino a quando la malattia lo inchiodò al letto quattro o cinque anni fa, si svolse sulla solita traccia dell'evasione avventurosa.

La fecondità di Cendrars come scrittore è altrettanto impressionante quanto il suo inesauribile errare: più di una cinquantina di titoli fra poesie, romanzi, novelle, reportage, saggi vari, compongono un'opera di un'abbondanza e di una virulenza vitalistica ed espressiva quasi sempre schiaccianti di confusionismo e di velleitarismo, ma che ha esercitato un'influenza notevole su scrittori più giovani come H. Miller, Malraux o Hemingway. Accanto al solito e ingenuo ottimismo novecentista che costituì l'ultimo fra i più fastosi e comici festini estetizzanti di una borghesia giunta allo sfinimento ideologico, l'elemento dominante della sua arte, anche se meno visibile e apparentemente paradossale, è un senso profondo di vuoto, una disponibilità istericamente individualistica e solitaria, un bisogno smanioso di affermazione personale nel gesto o nell'esperienza estremi. Il paradosso di Cendrars è dunque quello di camuffare sotto un eccesso di sensualità e sotto la soffocante cateratta delle immagini, un disagio e un'angoscia (anch'essi superficiali, d'altronde) che egli stesso ha ben definito in una frase spesso citata: « *Non c'è verità, se non la vita assurda che scuote le sue orecchie d'asino. Aspettala, spiala, uccidila* ». Tutto Malraux è già qui dentro. Quest'uomo che ha fondato la sua vita su una ricerca apparentemente entusiastica, e quasi buffa nella sua ingenuità esibizionistica, dell'attualità (« *sola fonte eterna della poesia* ») e dell'attimo intenso e pericoloso, ci rivelerà fin dal 1929: « *Sempre più mi rendo conto che non ho mai smesso di praticare la vita contemplativa. Sono una specie di bramino a rovescio che si contempla nell'agitazione, e che disprezza la vita con tutte le sue forze* ». Quello però che lo salva dalla più fastidiosa retorica e dal verbalismo liricizzante che minacciano costantemente la sua opera e il suo talento, è, ogni tanto, un attaccamento commosso, anche se anarchicheggiante e estetizzante, ai miserabili, ai falliti, ai rottami travolti da un'esistenza fortunosa, ai negri e alla loro passione, al popolo sentito soprattutto come una misteriosa riserva di primitivismo, di freschezza non ricercata o letteraria.

Blaise Cendrars è una personalità, certo, ma è anche e specialmente un personaggio di quel vasto insieme folkloristico che è stata Parigi da mezzo secolo in qua, in cui il meglio è definitivamente impegolato col peggio.

Ivos Margoni

# NOTERELLE E SCHERMAGLIE

## RICORDO DI FRANCESCO FLAMINI

*(nel trentanovesimo anno dalla sua morte)* *

Nel novembre del 1910 io mi partii da un piccolo paese dell'interno della Sicilia per Pisa. La distanza che c'era tra Pisa e il mio paese, può paragonarsi a quella che noi non riusciamo mai a calcolare, con esattezza, tra l'Italia mettiamo e qualche lontanissima città o della Mongolia o della Siberia. Ora le cose sono mutate. Ultimo di otto figli, e però il più accarezzato e covato, ero orfano di padre, morto giovane a meno di 54 anni. Intanto seguivo questa chimera degli studi letterari, ed ero contrastato molto in famiglia, poiché nei paesi meridionali in quei tempi non c'erano che gli studi di legge per avvocato o notaio, o gli studi di medicina, o il sacerdozio. Per tutte e tre queste categorie, io dimostrai sempre scarsa inclinazione, nonostante i vari tentativi fatti; però partii per Pisa senza l'approvazione dei miei fratelli maggiori, e soltanto con l'approvazione di uno zio prete, molto intelligente e liberaleggiante, il quale si sentì lusingato d'una lettera ch'io ricevetti dal senatore Ulisse Dini, per il concorso che io avrei vinto alla Scuola Normale Superiore di Pisa. « Se vuoi partire, ti do io cinquanta lire ». Su quelle cinquanta lire io ho costruito tutto il mio avvenire. Mia madre e le mie sorelle lasciarono fare, perché mi videro fosco in quei giorni di contrasti, e mi prepararono pazientemente e docilmente la valigia. Io, intrapreso il viaggio, senza aver mai prima viaggiato (ero stato per brevi giorni a Palermo e a Catania), mi interessai nel viaggio lungo la Calabria, la Basilicata, Napoli, e Cassino, ecc., alla parlata dei miei compagni di vettura, quella parlata che poi mi doveva diventar familiare attraverso il dialetto napoletano, ma che allora era per me una strana novità. Ricordo ancora la parola *'a capa*, che mi faceva sorridere. Soltanto in Toscana dischiusi l'animo a un'aura di serenità, particolarmente quando mi trovai davanti San Guido: fu un tuffo al cuore, vedere quei cipressetti di San Guido, e allora mi misi a recitare il Carducci.

A Pisa dovevo avere delusioni di vario genere, che qui non starò a raccontare; ebbi soltanto una parola molto affettuosa da Francesco Flamini, il quale mi chiamò alla cattedra, e mi disse: « Lei ha fatto il più bel lavoro di letteratura italiana che io abbia corretto in questi ultimi anni ». Me ne tornai confortato al mio posto, primo banco, quello degli sgobboni, accanto a preti e a fraticelli, perché solo loro potevano tollerare questo

---

* Questo articolo era stato preparato per il 40° anniversario della morte del Flamini, ma i superstiti eredi mi hanno pregato che lo pubblicassi subito. E io non sono insensibile a questo appello, perché da tempo mi rivolgevo alcuni ricordi sul mio professore dell'Università di Pisa, e sentivo un certo rimorso di non avere mai scritto di lui. Ma ora sulla soglia della vecchiaia, in cui affiora la vena dei ricordi e in cui si capiscono tante cose, una mattina ho sciolto questo mio antico voto.

ragazzo strano e molto timido, che parlava male l'italiano, e si serviva soltanto d'una specie di siciliano illustre.

Poiché soffrivo molto per il distacco dalla famiglia, e per la morte recente del padre, io scrivevo versi; versi che mandai in busta al Flamini, non certo anonimi. Il Flamini mi chiamò e mi disse: « Lei si vede che ha ingegno letterario, ma come poeta lei riecheggia troppo gli altri; io ci ho trovato — mi disse — alcuni riecheggiamenti perfino delle poesie di Giovanni Marradi ». Il giudizio del Maestro era esattissimo, ma lo scriver versi per me era quasi un riconoscimento critico d'un poeta, e però io facevo il verso a tutti i poeti, dal Carducci a Amalia Guglielminetti; ma a vent'anni non scrissi più versi. Capii da me che il mio cervello era cervello di critico e di storico.

Il Flamini intanto non mi perdette mai d'occhio; egli e Clemente Merlo mi predilessero come loro possibile scolaro; ma la mia vocazione era tutta per la letteratura italiana. Il Flamini aveva questa grande qualità: prima della guerra mondiale, aveva attuato quei rapporti democratici con gli studenti, che gli altri professori universitari non usavano. Un'enorme distanza tra il docente e lo scolaro. Il Flamini invece mi prendeva a braccetto e veniva passeggiando con me pei Lungarni. Io mi sentivo persino immeritevole di questa sua confidenza; immeritevole, non perché io non fossi sinceramente affezionato a lui, ma perché, come mi capita nel giudizio della mia stessa persona, accompagno sempre la comprensione affettuosa con una belfagoriana malizia di morditore. Il Flamini usava spesso citare versi danteschi; e ricordo che mi stimolava alle confidenze amorose (io ero un temperamento passionalissimo allora), e una volta mi fermò un bel momento nel mio discorso, per dirmi un verso dantesco: « Conosco i segni dell'antica fiamma ». Io mi inalberai un po': non volevo che la mia passione fosse mescolata alla letteratura, sia pure a quella di Dante, e allora mi raffreddai nel racconto. Ma il Flamini aveva così buone maniere, che mi induceva a riprendere le mie confidenze.

Egli aveva un eccellente metodo, che allora si voleva dire metodo pedagogico: insegnare agli alunni a insegnare. In verità, era un metodo sperimentale di tutta la nostra cultura; ci conduceva tutti al liceo classico della città, dove insegnava Vittorio Osimo, suo antico scolaro di Padova, e a turno secondo la giornata il candidato doveva svolgere la lezione che avrebbe dovuto fare il titolare. A me andò benissimo; e il Flamini mi fece fin troppo soverchie lodi; mi disse: « Hai delle attitudini per commentare il colosso ». Il colosso era Dante.

Il Flamini viaggiava molto all'estero, il che era una cosa rara allora tra i professori italiani, se si pensa che il Carducci, o Michele Barbi, non hanno mai varcato le frontiere. Il Flamini era preso dall'ideologia romantica delle nazioni latine, e però quando si fu dichiarata la guerra, egli corse a vestire la divisa da ufficiale, come interprete di lingue straniere; e prima aveva viaggiato e in Svizzera e in Francia, nelle varie università, a esaltare questa unione latina contro il prevalere dei *boches*. Era questo uno dei tratti che facevano sentire in lui la tradizione migliore, oggi dovremmo dire nazionalistica, ma nazionalista a quel modo era stato anche un grande scrittore come Giovanni Verga. Oggi si vuol dir male del nazionalismo, e del fascismo che esso venne a rincalzare; ma allora era solo sinonimo di patriottismo. E a differenza invece d'un Vittorio Cian, che si scaldava a freddo per la guerra (neve dentro e vulcano fuori come gli diceva Giovanni Pascoli), e perseguitava tutti quelli che non la pensavano come lui, il Flamini, animato da autentico spirito liberale, non perseguitò mai nessuno: soltanto rise qualche volta amaramente di quelli che non la pensavano come lui, come era il caso del suo diletto scolaro Vittorio Osimo. Era stato questi suo scolaro a Padova, e rimase devoto sempre al Flamini; poi diventò provveditore; oggi, che si capisce meglio la posizione di alcuni atteggiamenti politici, lo si direbbe un uomo di terza forza, ma socialista mai: perché era strano, l'accostamento del suo linguaggio di dolciastro socialista, con quella sua parlata tipicamente contesta di aulicismi e senza l'ironia interna che questi aulicismi esigono. Ricordo una volta una sua lettera sull'*Unità*, indirizzata a Salvemini, nemico d'ogni

letteratura, dove era scritto: « Tu ti querelasti in quell'occasione.... ». Quel *querelasti*, nel significato di *lamentasti*, mi trafisse il cuore; pure l'Osimo era un uomo bonario, che tollerava anche le critiche un po' impertinenti che io cominciai a fargli al terzo anno di università, dopo il successo avuto nella lezione di esperimento al suo liceo « Galilei » di via Cavour a Pisa.

Per tornare al metodo del Flamini, dirò che egli tentò anche di darci alcune norme di carattere strettamente filologico, perché egli veniva preparando un'edizione critica del *Convivio*; ma ebbe poca presa su tutti noi, non per suo difetto, ma perché, bisogna riconoscerlo, i tempi era mutati. Egli però insisteva sulla « letteratura dell'argomento », e allora ci conduceva alla Biblioteca universitaria di Pisa, dove faceva schierare nella saia di consultazione tutti i volumi necessari per uno studioso di letteratura italiana. Quando poi scelsi la tesi di laurea, la scelsi non perché io avessi alcuna simpatia per l'argomento (il Metastasio), ma perché, consapevole del ribollimento sulfureo del mio animo, preferii far cadere la scelta su un autore lontanissimo dalla mia psicologia. Però io devo anche questa scelta alle indicazioni che il Flamini dava dalla cattedra. Di solito egli ci raccomandava di escludere i temi moderni; per lo più gli argomenti di tesi giungevano fino alla letteratura del Cinquecento, e proprio un giorno, parlando di Henri Hauvette, disse che in Francia usavano questi « lavori d'assieme », e che sarebbe stato utile che qualcuno facesse « un lavoro d'assieme » su Pietro Metastasio. Io non perdetti tempo: mi avvicinai alla cattedra, e dissi al professore: « Posso farlo io questo lavoro su Metastasio? » « Si provi! ». Alla Scuola Normale c'era molta generosità per l'acquisto di libri rari; io feci comprare dallo Spoerri molti libri del Settecento, in modo che potei inquadrare benissimo il mio scrittore nell'età sua, e attraverso la critica settecentesca. Il Flamini insisteva sempre su questo principio fondamentale, che bisognava conoscere tutta la letteratura sull'argomento; e però io non trascurai nulla, perfino feci il pedante, modificando la data di edizione nel citare l'*Arcadia* del Carini, mi pare, e feci poi un attentissimo studio del carteggio del Metastasio, e venni analizzando per conto mio tutti i vari melodrammi e le varie canzonette e ariette. Io intanto mi vergognavo, Jacopo Ortis in ritardo di un secolo, davanti alle mie colleghe perché io avevo potuto scegliere una tesi sul Metastasio; che mi potessero scambiare per un arcade?

Malauguratamente, un mercoledì, io fui chiamato a riferire sul lavoro che venivo preparando. Io sono piuttosto intemperante nelle espressioni; ero giovanissimo, tra i diciannove e i venti; e allora mi lasciai andare a dire che non facevo la storia della fortuna del Metastasio, perché si trattava di una storia estrinseca, cara agli eruditi, ma non agli storici; io facevo invece la storia della critica intorno a Metastasio. Il Flamini, che doveva poi approvare pienamente anche quella mia *Introduzione* sulla storia della critica metastasiana, ma che allora costituiva una novità assoluta, prese un po' in malaparte queste mie anticipazioni metodologiche, e disse: « Già, ma voi crociani.... ». Io a quel « Voi crociani », da barbaro puro, non ci vidi più, e insistetti a difendere il mio punto di vista. Il bello è che il Flamini non ce l'aveva con Croce, ma in quel momento era irritato contro Enrico Ruta, e contro gli scrittori della « Voce », che avevano accolto uno sfogo veramente ingiurioso del campano Ruta contro il Flamini stesso e contro il Renier. Escludo che il Ruta fosse portavoce dell'ambiente del Croce, poiché il Croce aveva un alto concetto di Renier, e del Flamini mi disse sempre molto bene, quando mi conobbe la prima volta, dicendo che soltanto da Pisa e dall'insegnamento del Flamini uscivano delle buone tesi, e citò quella di Augusto Sainati, e la mia. Ma la malagrazia del Ruta, e la malagrazia dei vociani che si divertivano a tormentare i professori universitari, credendo con ciò di rinnovare il mondo degli studi, avevano creato un disagio in Flamini e in altri professori; e allora, *c'est la faute à Voltaire*, la colpa era di Croce. I compagni mi tiravano per la giacca, perché temevano che io mi compromettessi troppo nella mia polemica col Maestro; invece il buon Flamini a un certo punto mi disse: « Bravo, Russo!

così mi piacciono gli scolari; la scuola deve essere una palestra viva di discussioni », e mi abbracciò come padre figliuolo, e volle condurmi fuori a mangiare delle paste.

Questo episodio dica della grande bontà del Flamini. Un'altra volta io esperimentai la sua illimitata bontà; avevo stampato il *Verga* e il *Di Giacomo*, proprio alla vigilia di una sua grave malattia, che lo portò alla morte. Lo andai a trovare subito a Pisa, lo assisteva molto teneramente la figliuola Adelina, che oggi vive a Viareggio, vedova d'un mio vecchio compagno di studi, Francesco Landogna; [1] e il Flamini si era dispiaciuto molto d'un concorso universitario di letteratura italiana, in cui era stato escluso mi pare Natale Busetto, a lui molto caro, e si agitava per questa esclusione, e, mi dispiace dirlo, perché al posto di Busetto era stato incluso Giuseppe Toffanin. E mi disse: « Vedi, se ti presentavi tu, saresti stato più degno ». Io arrossii, perché non osavo pensare a un concorso universitario, quando c'erano in palio maestri come Eugenio Donadoni e Attilio Momigliano. Richiamato affettuosamente dalla figliuola, per questo suo accalorarsi eccessivo, egli nel suo linguaggio aulico disse: « Non càpita tutti i giorni avere allocutori di questo genere! ». Noi suoi scolari gli volevamo tutti bene, e trovandoci ufficiali a Caserta (c'era Gino Saviotti, Lamberto Naldini, e le nostre mogli, la più parte uscite dall'università pisana), mandavamo sempre una cartolina al Maestro. Facevano scrivere a me qualche motto; e io, memore delle inclinazioni del Flamini per i versi di Dante, non senza malizia, ma più per arieggiare il suo stile, una volta misi: « Così vidi adunar la bella scuola! », e poi tutte le nostre firme; e quindici giorni dopo, poiché non avevamo avuto nessuna risposta, un'altra cartolina, in cui si diceva: « Fannomi onore, e di ciò fanno bene! » e giù le nostre firme. Conservo una sua bellissima lettera, in cui mi diceva: « Soltanto al mio genialissimo Russo poteva venire in mente un saluto di quel genere » Il « genialissimo » non c'entrava; ma c'entrava il mio senso dello stile, che, sempre, come mi diceva il Pasquali, mi ha giovato a rifare il linguaggio altrui. Una forma di mimetismo fonetico, ché è virtù comune.

Un giorno, trovandomi a Roma, egli mi volle a colazione con sé; e c'era insieme Giovanni Alfredo Cesareo. Questi, che aveva certamente ingegno brillante, ma non aveva l'umanità né la serietà raccolta del Flamini, a tavola cominciò a motteggiare, e a un bel momento mi dice: « Ma lei, Russo, dove ha fatto gli studi? » « Io sono scolaro del Flamini ». Il Cesareo, con poca finezza, disse subito una parola cattiva: « Ah, ma ti ha tradito in malo modo, caro Flamini! ». E io aggiunsi: « Non è stato un tradimento, sa, perché col Professore io ho potuto parlare sempre liberamente ». Dopo di che io, che non nutrivo eccessiva simpatia e ammirazione per l'ingegno del Cesareo, mi disaffezionai ancora di più da lui, e mi confermai sempre più nell'affetto verso il Flamini. Il Flamini, è necessario ricordarlo, scrisse anche versi. Se ne conservano due volumetti, *Scintillamenti e tristezze*, edito nel 1902, e *Dopo il Nembo*, del 1906, dopo la morte di un suo figlioletto. I versi del Flamini non erano né più brutti né più belli di quelli di tanti altri poeti-professori; e qui io li ricordo semplicemente, perché essi testimoniano d'un gusto storico, quale si determinò in Italia tra il 1890 e il 1900, sull'esempio del Carducci, per cui un professore di letteratura italiana doveva sapere scrivere necessariamente anche versi. Era ancora il pregiudizio della poetica trissiniana: si possono dare delle norme, solo se si sa fare l'opera d'arte, su cui si esercita il magistero o la critica; basti ricordare i nomi di Guido Mazzoni, di Giovanni Alfredo Cesareo, di Arturo Graf, di Ireneo Sanesi, e poi di Giovanni Bertacchi. Si può dire che sia atteggiamento analogo a quello che oggi c'è in Spagna, dove a parte la poesia autentica di Jorge Guillén e di Pedro Salinas, Damaso Alonzo, un po' tutti i docenti di materie letterarie sono dei sapienti verseggiatori.

Ugo Canello, un decennio innanzi, di Padova, cioè a dire della regione più consustan-

[1] Questo scritto lo dedico anzi alla signora Adelina Flamini Landogna, perché mi è parsa sempre la persona più vicina al suo genitore. A Pisa esiste oggi, fuori a Porta a Lucca, una via intitolata: Via Francesco Flamini.

ziata di tradizioni letterarie e rimarie, aveva tradotto molto felicemente una scelta di poesie e canti dei trovatori, di cui io ho sentito ripetere a memoria alcuni brani da Benedetto Croce, per la loro felicità espressiva: il volumetto, oggi assai raro, è reperibile nelle biblioteche, *Fiorita di liriche provenzali* (con prefazione di Giosué Carducci, Bologna, Zanichelli, 1881). E qualche editore farebbe bene a ristamparlo, a sopperire all'ignoranza delle ultime leve.

Il Flamini oggi è vivo per quel suo libro sul *Cinquecento*; ci sono stati tre che hanno tentato la storia di quel secolo, Ugo Canello, e in una maniera veramente bizzarra; Francesco Flamini, e Giuseppe Toffanin. Criticamente devo riconoscere che l'unico volume ancora consultabile, se non altro per la precisione e completezza dei dati, è sempre *Il Cinquecento* di Francesco Flamini. L'editore Vallardi farebbe bene a riprodurre il testo del Flamini, sia pure aggiornato nella bibliografia.

Quale il posto del Flamini nella « scuola del metodo storico »? Il Flamini fu uno dei migliori rappresentanti di quella scuola, ma fu anche uno degli ultimi nel senso temporale; e si sa che i colpi si calano più gravi sulle ultime schiere. C'erano stati prima Vittorio Cian e Vittorio Rossi, che avevano avuto i loro larghi riconoscimenti; c'era stato Rodolfo Renier, e ancora prima Francesco Novati e Pio Rajna. Il Flamini si può accostare alla scuola non solo del D'Ancona, ma anche a quella del Carducci; egli era particolarmente un letterato, non era un semplice erudito. La sua prosa difatti è molto letteraria, e semmai manca di quella sprezzatura ed agilità e malizia interna che giova al lettore; ma debbo riconoscere che ancora oggi, leggendo le pagine del *Cinquecento*, oppure quelle della sua tesi di laurea, *La lirica italiana del Rinascimento anteriore al Magnifico* (1891), e gli *Studi di storia letteraria italiana e straniere* (1895), non solo vi trovo osservazioni sempre vive e suggestive, ma vi ammiro l'onesta copia dell'informazione, sempre solida, che non tira mai in fallo.

Ricorderò che il Flamini era nato a Bergamo il 24 maggio 1868, figliuolo di un prefetto oriundo romano, ed è morto a Pisa il 17 marzo del 1922. Per i suoi cinquantaquattro anni di vita, egli fu uno straordinario e instancabile lavoratore, un lavoratore che non si diede mai pace e tregua, neanche sul letto di morte. Fu precoce scrittore: a dodici anni scrisse un libro, *Le cure di mia madre* (poiché la madre, Adele Siepi, fu la sua vera educatrice); si laureò a Pisa nel 1889 con Alessandro D'Ancona, e vinse qualche anno dopo, a ventisette anni, la cattedra di letteratura italiana per Padova, dalla quale passò poi a quella di Pisa. Il capolavoro dei suoi studi è costituito sempre da quei due volumi, *I significati reconditi della « Divina Commedia »* (che poi cambiò in *Significato e fine della « Divina Commedia »*, dove manca il tema sulle idee politiche di Dante, di cui egli aveva raccolto una larghissima selva di appunti); è vero che dopo la falciatura del Croce, che ha vanificato tutti questi problemi, e non sempre con rispetto storicistico, opere di tal genere sono giudicate ingegnose costruzioni; ma costruzione per costruzione, bisogna dire che quella del Flamini era la più coerente e la più affiatata coi testi di Aristotele e di San Tommaso. Ricordo un *normalien* francese, nostro ospite a Pisa, Roland Barraud, caduto poi alla battaglia di Charleroi, partendo dal punto di vista per dir così della poetica cartesiana, esaltava nelle nostre discussioni conviviali quest'opera del Flamini. Tra i più notevoli scolari allevati dal Flamini, io devo ricordare i nomi di Natale Busetto, di Arturo Pompeati, di Vittorio Osimo (a cui si deve un bel commento del *Principe*), Emilio Santini, Carlo Pellegrini, Saviotti e Sgroi. Già con lo Sgroi si evadeva dalla tendenza rigida del « metodo storico », e insieme con lo Sgroi vanno ricordati Giuseppe Raniolo e Carlo Grabher, allievi tutti di italianistica stretta che possono far parlare della « scuola » del Flamini.

Il Flamini ebbe a scrivere anche molti libri di carattere divulgativo, e c'è un *Compendio di storia della letteratura italiana*, che ebbe ventidue edizioni, in forse poco più di un ventennio, edito dal Giusti di Livorno. Le qualità di compendiatore del Flamini erano notevoli, ma noi, che studiavamo la *Storia* del De Sanctis (io avrei il rimorso di avere

introdotto per la prima volta De Sanctis e Croce alla Scuola Normale Superiore nel 1911) naturalmente facevamo dei confronti, che non potevano non essere sfavorevoli per il Flamini; ma tutto questo non escludeva che il suo *Compendio* avesse delle efficaci qualità didattiche. Ce ne sono tanti oggi che impallidirebbero davanti alla esattezza e precisione icastica dell'esposizione del Flamini. Poi egli preparò anche un'*Antologia della critica e dell'erudizione*, stampata da Albrighi e Segati, e dove introdusse il criterio nuovo, di riportare saggi di carattere erudito, e non solo saggi per dir così critici, come aveva fatto il suo predecessore Luigi Morandi.

Il Flamini fu un appassionato interventista; e io ricordo di aver assistito, silenzioso però, alle sue discussioni con Vittorio Osimo, il quale era per dir così socialista, alla Claudio Treves o meglio alla Edmondo De Amicis. L'Osimo era nettamente ostile all'intervento, e metteva innanzi tutte le difficoltà d'una guerra fatta da un popolo ancora giovane come l'italiano. Il Flamini invece, con un entusiasmo che talvolta si mescolava all'entusiasmo letterario, era per la guerra di liberazione di Trento e Trieste. Io, come ho sempre avuto abitudine, e così mi fosse continuata, quando ero giovane, ascoltavo e tacevo, non dicevo mai la mia opinione; ma un giorno il Flamini, rivedendomi, affettuosamente e paternamente, le bozze di stampa del mio volume *Metastasio* (io non avevo mai corretto bozze di stampa, e non sapevo come si facesse), lì, nell'albergo del Dado, sopra il Caffé dell'Ussero, a un certo punto, arrivando a una mia nota piuttosto maliziosa contro Metastasio, dove dicevo « Il Metastasio, il lettore se ne sarà accorto, ci verrebbe voglia di dire, manzonianamente, non era nato con un cuor di leone, e dichiarava neutralità disarmata in tutte le guerre », il Flamini scattò gioiosamente e giovanilmente, ed esclamò: « Tutto Vittorio Osimo! ». Ma non si pensi che per questo il Flamini non conoscesse i miei limiti, perché finendo di correggere il volume, mi disse una frase di cui mi son sempre ricordato: « Tu per ora sei sempre *homo unius libri*, e bisogna che tu amplii le tue conoscenze ». Di questo incitamento e riconoscimento io sono debitore a Francesco Flamini.

LUIGI RUSSO

*Marina di Pietrasanta, 21 febbraio 1961.*

## I FIGLI DI PIERO

*(Nel trentacinquesimo anniversario della morte di Piero Gobetti)*

Il 17 marzo 1926 sotto il titolo *Nel trigesimo della morte di Piero Gobetti* il grande quotidiano torinese la *Stampa* pubblicava in testa di colonna queste trentancinque righe di commossa prosa: « Ieri fu un mese dalla morte di Piero Gobetti. E ieri sera, nel pensiero di Lui, gli amici suoi più cari convennero nella casa che fu sua, presso i genitori e la sposa infelicissima, a ricordarlo. Nessuna manifestazione di parte. Erano i maestri suoi che se lo videro giovanetto prodigioso sui banchi della scuola attingere da loro tutto il meglio dello spirito loro e ricrearselo e farlo proprio, per muover da esso all'affermazione della propria originalità. Erano gli amici più intimi che avevano sentito l'influsso del suo pensiero, e ai quali, a volte di essi più giovane, era diventato maestro di vita. Ed erano convenuti tutti, dalla nostra città, da Milano, da Genova, uomini anziani titolati e giovani moventi i primi passi nelle lettere, per sentire nel suo studio aleggiare ancora una volta lo spirito di Lui, e, in quella pietà e con quella devozione, raccoglierne la parte migliore per farne sostanza e fiamma della propria vita.

Il più anziano di quegli amici disse brevemente con commozione di fratello e con semplicità di filosofo greco delle idealità più alte e più pure dell'estinto, e quanto gli amici

dovevano raccogliere e imitare di Lui ». La nota compariva anonima ma tutta Torino sapeva che era di Umberto Cosmo, il quale, già epurato a quella data come professore del Liceo d'Azeglio, si acquistava così un altro titolo per l'imminente sua epurazione dal giornale di Alfredo Frassati, come tutti gli intervenuti a quella vespertina religiosa funzione, non sfuggiti all'occhio della polizia ben vigilante di fronte a quel N. 4 di via Fabro, si acquistavano solo con quella presenza un altro, o un nuovo, titolo alla persecuzione del fascismo che proprio in quei giorni per tutta Italia caricava i suoi avversari come rinoceronte inferocito.

Alla scelta compagnia colà convenuta il più anziano degli amici aveva ricordato semplicemente che nessuno di loro aveva visto Piero né morente né morto, che quindi per tutti Piero era ancora vivo; solamente era partito per un lungo viaggio di ricerche e di raffronti, come il nomoteta greco, raccomandando ai sudditi — ai seguaci — di nulla mutare della sua legislazione — del suo operoso pensiero — fino al suo ritorno.

Nell'attesa, che poteva anche esser lunga ma non però era meno certa del ritorno, gli amici, gli scolari, avevan soltanto da « raccogliere, in pietà e devozione, la parte migliore di quel pensiero per farne sostanza e fiamma della propria vita », raccoglierla e serbarla.

La consegna fu dagli amici rigorosamente osservata: finché sarà umanamente possibile seguiteranno ad uscire il *Baretti* ed i volumi della relativa casa editrice stretti ad un impegno dichiaratamente letterario e storico senza altra « provocazione politica » che sulla rivista a sottotitolo le tre parole « fondatore Piero Gobetti », e sui volumi il motto *τί μοι σὺγδούλοισιν*; (che ho io a spartire coi servi?) che suggerito a Piero dall'anziano amico gli era piaciuto anche per quella desinenza omerica; l'impegno culturale e letterario seguiterà ad essere trasferito sul piano dell'attività politica pur rimanendo uguale a se stesso; i vuoti che si produrranno nella schiera o per morte o per defezione saranno colmati dai giovanissimi delle nuove leve; non saran mai persi di vista i due punti capitali di *Rivoluzione Liberale,* cioè: 1) la dottrina liberale ritirata alle sue origini da un lato e dall'altro adeguata alle esigenze del secol nuovo; 2) il movimento operaio inteso come portatore di germi liberali, come collaboratore — se pur riluttante — della borghesia in quanto essa resti fedele al suo passato rivoluzionario, come destitutore — se non sostitutore — di essa sempre quando e dove tradisca tale passato; sarà per il « ventennio » e dopo respinto il pietoso e retorico suggerimento della « traslazione delle ceneri », che avrebbe significato un prender atto di quella morte e quindi infranger la consegna.

Chi degli amici infatti si recava a quel cimitero così parigino con tutti quei nomi cosmopoliti incisi su quelle lapidi, giunto a quel rettangolo di ghiaia bianca avrebbe potuto agevolmente udire entro di se una voce dirgli non *resurrexit* — ché morto non era — ma bensì *non est hic.* Piero non era colà: si trovava in tutti quegli anni a Parigi, Bruxelles, Londra dovunque la diaspora del migliore antifascismo si ricoverasse, si purgasse, si temprasse secondo l'insegnamento suo; a Barcellona, Guadalajara, in Estremadura dove quei « giovani moventi i primi passi nelle lettere » incontratisi in via Fabro quel 17 marzo del '26 erano andati, fatti precocemente uomini, a combattere a morire per obbedienza a Lui; in quei *colleges* degli Stati dove per l'assidua crociata del maestro Gaetano Salvemini studiosi di quella nazione avevan radunato in quei centri di cultura antifascista anche le opere di Piero già pubblicate; in tutte quelle città delle due Americhe dove la lue razziale onde era stata contagiata anche la sua Italia aveva sbalestrato altri giovanissimi a camparvi la vita ed a scoprire con l'antifascismo le idee di *Rivoluzione Liberale*; nelle carceri e nelle isole dove i più arrischiati de' suoi seguaci mettevano a confronto le sue idee e l'esperienza propria con l'esperienze e le idee di altri altrettanto indocili spiriti; nelle aule di scuole o di biblioteche dove altri uomini più umbratili, ma altrettanto seri e convinti attendevano a far progredire gli studi a Lui cari e a preparar le nuove classi dirigenti da Lui auspicate.

E neanche doveva essere il 25 Aprile del '45 a dirgli ch'era giunta l'ora di tornar a casa: Piero aveva troppo studiato e meditato sul Risorgimento per non ricordare, e prevedere, che quando un moto di libertà si traduce in guerra nazionale, purtroppo l'elemento nazionale — e nazionalista — finisce con sovrapporsi, almeno per un po', all'elemento liberale — e libertario —; che se un popolo per conquistarsi libertà e indipendenza deve accettare l'aiuto di governi ed eserciti stranieri, codesto aiuto lo dovrà pur pagare alienando o poco o molto della sua futura libertà e indipendenza; e anche aveva appreso che con le congiure, gli esigli, le carceri, la guerriglia si impara a congiurare, ramingare, vedere il sole a scacchi, combattere — e ben morire —, ma non a governare cioè ad amministrare e costruire, cose queste che s'imparano solo costruendo, amministrando-governando. Sapeva quindi in anticipo che anche nel Secondo Risorgimento si sarebbe dovuto parlare di « rivoluzione fallita ».

Ma questa volta il crepuscolo prima del giorno buono sarebbe stato più breve — anche questo sapeva — perché questa volta sarebbero state presenti le plebi — operai e contadini — e la borghesia — i quadri — sarebbe stata più numerosa e preparata.

Intanto spiava i segni annunziatori del giorno: giovani, e giovanissimi di tutte le Università italiane da Padova a Palermo si presentavano ai loro maestri per una tesi su *Rivoluzione Liberale;* altri giovani, edotti da maestri italiani o amici di italiani dalle Università inglesi, dai « collegi » americani venivano a Torino — fatta di nuovo « Mecca » — per sapere di Piero Gobetti dai testimoni della sua operosità; opere, scritti, lettere, frammenti della produzione di Piero Gobetti erano ricercati, riuniti, ristampati, amorosamente illustrati divulgati da giovani studiosi, figli spirituali di Lui; Piero era già fatto personaggio di apologhi nei libri di strenne per ragazzi; teatri delle varie capitali italiane si riempivano fino a traboccare di giovani operai e studenti, solo che si annunziasse una « Lezione-testimonianze » su *Rivoluzione Liberale* e Piero Gobetti.

Un bel giorno — fu nel luglio del '60 — in una di quelle antiche capitali e quindi in tutta Italia, i giovani — quei giovani — a migliaia, a decine di migliaia, da soli, essi soli, ruppero a forza l'ultimo tentativo « governativo » di riportar alla ribalta il neoclericonazionalfascismo e dietro di loro parve che tutto un popolo finalmente si movesse a conclamare « adesso è giorno fatto: per quarant'anni si è seminato ora deve cominciare il raccolto ».

Il 15 febbraio di questo 1961 il grande quotidiano torinese la *Stampa* pubblicava un elzeviro dal titolo *Ritorno di Gobetti*: uno di quei « giovani » annunziava che « Piero Gobetti ritorna fra noi, nel modo che più, forse, gli sarebbe piaciuto: con l'inaugurazione di un centro di studi, che si propone un approfondimento e una ripresa del suo pensiero e della sua opera ».

È tornato dunque Piero Gobetti là dove quel 16 marzo 1926, per quella trigesima s'eran radunati i maestri, gli amici, gli scolari di Piero e fra loro s'era fatta l'intesa di non mutar nulla delle cose sue fino al suo ritorno: è tornato il 16 scorso ed è stato tutto contento che quell'intesa si fosse per quei 35 anni così rigorosamente rispettata: tutto come era allora, casa, mobili, libri, riviste, carte. Tutto meglio di allora. È tornato Piero in figura de' suoi figli. Sono precisamente i nati fra il '25 ed il '45, ma hanno tutti 25 anni, quanti ne aveva Lui quando partì. E tutti gli rassomigliano nei tratti e nel piglio, e dicono: — siamo qui noi di *Rivoluzione Liberale,* siamo qui per rivoluzione liberale. Oh! non « gruppo » né « movimento »: sappiamo che codeste conventicole di uomini *bonae voluntatis* attorno a una rivista e al suo direttore — per quanto preziose una volta — han fatto il loro tempo; sappiamo che per fare della politica, cioè per tradurre un pensiero in azione efficace e duratura, l'età moderna ha creato i partiti e i 35 anni di storia italiana ora compiuti hanno dato all'Italia dei partiti se non perfetti almeno esercitati e preparati. A Genova un anno fa e magari fino ad oggi abbiam creduto di agire « all'infuori e al disopra » di questi partiti, ma non intendiamo, ben fermi nel proposito di partecipare alla politica cioè al governo del paese, non intendiamo di proseguir per questa via.

*I gruppi di R. L.* parteciparono sì all'Aventino ma più per motivi sentimentali che politici, « c'era un morto » confessione di Piero all'anziano amico « ma la via giusta l'han battuta i comunisti tornando in Parlamento »; e il *Fascio di Educazione Nazionale* al quale si era iscritto Piero per la garanzia di Gaetano Salvemini, finì con esser sgabello per la salita al potere di Giovanni Gentile, e dei suoi fedeli nel primo ministero Mussolini. Il fascismo medesimo sorse come movimento che intendeva far politica al « di fuori e al di sopra.... ».

Varrà la pena di ricordare oggi che i vari movimenti e gruppi politici extrapartitici di questo dopo guerra — nessuno escluso — furono ciascuno per la parte sua responsabili del.... crepuscolo e relativo fallimento. Dunque niente « al di fuori e al di sopra », cioè *contro* i partiti, ma nei partiti, per mezzo dei partiti, a favore dei partiti.

Ora tutti i partiti, specie dopo Genova, si riempion la bocca della parola « giovani » e ci vogliono con se: noi diciamo però « chi ci vuole ci meriti ». Mettiamo ai partiti per il nostro apporto, delle condizioni, le nostre, quelle di *Rivoluzione Liberale*. E torniamo là: idea liberale rinverdita e aggiornata, movimento operaio, come detto sopra; e ai partiti i quali pretendono di agire sotto il primo segno, per la *libertà* e la *democrazia* diciamo di non abusare di codeste parole; quanto a libertà ne può parlare chi tenne le carte in regola con essa al tempo del fascismo e del nazismo, siano Stati o Governi o persone e ancora oggi, oggi più che mai, domandiamo: « quali Stati, quali Governi, quali partiti di quel mondo che oggi si chiama libero, al momento della grande prova tenne fede alla libertà e alla democrazia, respinse ogni collusione, ogni compromesso con il fascismo e con il nazismo? ». E, a Liberazione avvenuta, come possiamo noi credere che di codesto « Mondo libero » possa sul serio esser riconosciuto come guida, come modello di libera democrazia parlamentare, un paese in cui per anni, mentre in parlamento sedeva la maggioranza di un partito, sopra il parlamento un Esecutivo onnipotente — Presidenza, Dipartimento di Stato, Pentagono — era in mano dei capi del partito opposto? E ancora: come possono vantarsi di essere liberali e democratici quegli Stati e quei Governi i quali accettino senza batter ciglio che la loro « Guida » dilati le sue frontiere orientali dalle coste dell'Atlantico a Berlino Ovest, le frontiere occidentali dalle coste del Pacifico a Formosa e alle Quemoi, salvo poi minacciar la guerra se un altro Stato-guida allacci e mantenga relazioni diplomatiche ed economiche con una libera repubblichetta malauguratamente posta al confine fra le due Americhe? questo tanto per mettere alcune poche carte in tavola se i partiti della libertà e della democrazia vogliono trattar con noi per il nostro reclutamento.

Quanto ai partiti che militano sotto quell'altro segno, noi di *Rivoluzione Liberale* ricordiamo che il nostro Piero quando diceva « movimento operaio », intendeva dire « avanguardie operaie ed *élites* intellettuali »: per noi quindi, fedeli — riteniamo — a quelle concezioni, i partiti che pretendon rifarsi al movimento operaio han da esser davvero partiti di avanguardia, diciamo pure « partiti di estrema sinistra » cioè di opposizione intransigente, cioè partiti « di punta ». I quali partiti, precisamente, devono avere in politica la funzione che hanno nella fisica appunto.... *le punte*: cioè la funzione di attirare l'elettricità che si addensi nell'atmosfera, convogliarla (il ché vuol dire « rivoluzione ») o semmai disperderla (il ché può voler dir all'occasione magari « conservazione »). Fuori di lì niente « avanguardia », niente « estrema » ma soltanto confusione e incapacità di fare il proprio mestiere.

« Nella casa di via Fabro.... tra i suoi libri, le sue carte e gli scaffali e le scrivanie di *Energie Nuove* e di *Rivoluzione Liberale*.... » tutto, dopo questi trentacinque anni si trova *come prima*. Anche Piero Gobetti, che, dopo questi trentacinque anni torna in figura de' suoi figli, par che sia rimasto *come prima*.

AUGUSTO MONTI

*Roma, 16 marzo 1961.*

## GIOVANNI AMENDOLA E LA DEMOCRAZIA ITALIANA

Altre due opere sono venute recentemente a rendere più agevole lo studio della figura di Giovanni Amendola: la *Vita con Giovanni Amendola,* scritta dalla vedova, Eva Kühn, ed il terzo volume dei suoi scritti, che sono in corso di pubblicazione presso il Ricciardi.[1] Nella *Vita* Eva Kühn traccia una commossa, ma sobria biografia dell'Amendola (l'ultimo capitolo è stato scritto dal figlio Giorgio, a significare la continuità della battaglia antifascista), corredandola di alcuni documenti e di moltissime lettere (c'è la corrispondenza con Nitti, Gentile, Papini, Missiroli, Prezzolini, Boine, Salvemini, Casati, Miguel De Unamuno, Croce, Slataper, Ojetti, Bissolati ed altri), che gettano molta luce su tutto un periodo della storia italiana. Da esse infatti emergono tutti i grandi temi del dibattito intellettuale e politico di quegli anni (ed in primo luogo l'opposizione interventismo-neutralismo, e quella liberalismo-fascismo). La biografia poi apporta un notevole contributo alla conoscenza della figura di Giovanni Amendola, e non tanto in dati puramente biografici (del resto anche il suo incontro con Eva Kühn non è soltanto una vicenda d'amore, ma anche una vicenda intellettuale, l'incontro di due personalità che avevano molto da comunicarsi scambievolmente), ma soprattutto perché l'autrice sa mostrare con affettuosa acutezza le ragioni ideali che erano a fondamento dell'agire di Amendola. Ragioni ideali che lo spinsero ad una continua ricerca, dapprima inquieta, poi sempre più sicura; che lo spinsero in un primo momento alla teosofia (e questa esperienza può esser forse considerata un tentativo di trovare una certezza morale capace di dare alla vita un senso compiuto); e, più tardi, ad un sempre maggiore impegno politico, portato fino alle estreme conseguenze — che per Amendola avrebbero significato la morte — con assoluto rigore. Non si trattava di un rinnegamento, ma piuttosto di un approfondimento delle esperienze giovanili: « Avec les années qui viennent » egli scriveva alla moglie « on perd beaucoup en capacité d'imagination et en désir et on acquit beaucoup en jugement et en capacité d'action. Agir, produire me semble toujours plus le vrai sens de la vie. L' ' oeuvre ' — c'est le sens de la vie de l'homme: sa justification et sa mémoire ».

L' *oeuvre* di Amendola fu soprattutto la sua lotta contro il fascismo: una lotta dura e drammatica come fu dura e drammatica la crisi che sconvolse la democrazia italiana negli anni che seguirono la prima guerra mondiale, crisi vissuta acutamente e dolorosamente da tutti coloro che, come l'Amendola, pur non vedendo, sul piano della lotta, alcuna concreta via d'uscita, non vollero scendere a compromessi con il fascismo. Essi non riuscirono a superare la barriera che li divideva dai socialisti, e, per combattere i fascisti, cercarono con tutte le loro forze di costituire un terzo schieramento politico che potesse porsi tra le « fazioni » in lotta, anzi che potesse porsi al di sopra di esse. Per Amendola, come per tutti i democratici-liberali, c'erano tre forze — ma è meglio forse dire tre concezioni in contrasto: fascismo, « bolscevismo » e democrazia. Egli voleva perciò che quest'ultima conducesse una lotta su due fronti, e questo proprio mentre la lotta si andava radicalizzando su posizioni estreme, che lasciavano ben poco spazio ai tentativi di conciliazione. Giovanni Amendola si rendeva ben conto del pericolo che si sarebbe venuto a creare per lo stato liberale se le masse avessero perduto ogni fiducia in esso. Nel 1922, affermando l'assoluta necessità di un governo di centro, egli scriveva: « Le forze della democrazia hanno tutto l'interesse di dimostrare al Paese che esse sole, senza l'apporto socialista, hanno avuto la capacità di restaurare la legge. Senza di che ne risulterebbe affievolita la concezione medesima dello Stato nelle masse, le quali avrebbero diritto di pensare che senza il loro diretto intervento lo Stato, fondandosi soltanto sulle forze legalitarie, non sarebbe valso a ristabilire la sua posizione di predominio sulle parti in contesa ». Ora, proprio l'assenza di un diretto inter-

[1] Eva Amendola Kühn, *Vita con Giovanni Amendola. Epistolario 1903-1926,* Milano, Parenti, 1960, pp. 636; Giovanni Amendola, *La democrazia italiana contro il fascismo,* Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, pp. 317.

vento delle masse nella direzione dello Stato, rendeva quest'ultimo così debole di fronte all'assalto fascista. In realtà, a questo riguardo, il pensiero dell'Amendola non era molto chiaro: egli infatti da un lato non voleva che le masse partecipassero direttamente al governo, attraverso i partiti dell'estrema sinistra, ma dall'altro si rendeva conto, anche se forse un po' confusamente, che lo scontro violento tra le « fazioni » aveva un carattere di classe. Del fascismo, per esempio, scriveva: « Per il fascismo lo Stato è una energia per sé stante; l'energia della tradizione, della razza; l'attività della classe che impera, e non accetta altra volontà che non sia la propria, perché non riconosce altra verità nazionale diversa dalla sua ». Al fascismo egli contrapponeva la « democrazia liberale », cioè la forma di governo che poteva permettere a tutti, anche alla piccola borghesia ed al proletariato, di esprimere la propria volontà (ed è significativo che in questa sua concezione l'Amendola si richiamasse apertamente al Mazzini). Egli scriveva: « i partiti di sinistra (escludiamo, si capisce, l'estrema bolscevica) in quanto mirano a far entrare nell'orbita del regime le grandi moltitudini, con una concezione integrale delle forze nazionali nelle quali borghesia, piccola borghesia e proletariato coesistano, sono partiti nazionali per eccellenza, in quanto l'idea di nazione, come insegnò Giuseppe Mazzini, coincide meglio col concetto di popolo, risultante di tutte le classi, che col concetto di classe, che non esaurisce il concetto di popolo ». Ma la piccola borghesia e la borghesia erano sempre più inclini al fascismo, mentre il proletariato era socialista, sicché alla « democrazia liberale » di Amendola venivano a mancare completamente le basi, ed i suoi rappresentanti non potevano che cedere al fascismo o continuare a lottare nobilmente contro di esso, ma in posizione isolata, credendo in qualche mito — nella democraticizzazione del fascismo, per esempio, oppure nella monarchia o infine nella forza della protesta morale.

Man mano che il fascismo andò consolidando le sue conquiste, la fragilità di atteggiamenti del genere si venne però facendo sempre più chiara. E Giovanni Amendola non mancò di rendersene conto, e di rendersi conto che se il fascismo aveva vinto una buona parte della colpa andava addossata anche alla « democrazia ». Già nel 1922, in realtà, egli aveva scritto, e sia pure in maniera più polemica che critica: « saranno stati i democratici, più che il sovversivismo o meglio che il fascismo, a distruggere la democrazia ». Nel 1924 con maggior forza di convinzione e con l'esperienza di quello che era accaduto, scriveva che il fascismo aveva vinto soltanto perché davanti a sé aveva trovato il vuoto. « Una sola parola è stata detta » affermava « aspra, ma giusta; che porta in sé un presentimento di verità: e la pronunziò a Milano lo stesso Mussolini allorché parlò della ' incommensurabile viltà ' che gli aprì la via. E appunto quella ' incommensurabile viltà ' che impedirà agli storici futuri di vedere una rivoluzione, là dove, invece, non vi fu che una lenta ma progressiva, ed infine vertiginosa abdicazione la quale, ad un certo punto, andò ad incontrarsi con una presa di possesso (....). Non vi fu lotta e non vi fu urto: vi fu abbandono da una parte e presa di possesso dall'altra. E si badi che non intendiamo riferirci in modo particolare ai giorni della ' marcia su Roma ', bensì a tutto il periodo antecedente ».

Con questo giudizio egli non soltanto veniva a colpire duramente tutta la politica della classe dirigente, e dunque della stessa democrazia liberale, ma veniva anche ad indicare in maniera efficace la vacuità della pretesa fascista di aver realizzato una « rivoluzione ». Già da tempo l'Amendola aveva scritto che una rivoluzione, per esser tale, doveva significare anche conquista del consenso attivo della maggioranza, e che il ricorso alla violenza era giustificabile soltanto se serviva a vincere le ultime resistenze del vecchio ordine sociale. Ecco le sue parole: « Per noi la violenza è sempre malefica, come metodo di lotta, che astrae dai liberi moti della coscienza e impone la convinzione, non come processo dialettico, ma come suggestione di terrore. Possiamo giustificare l'*atto* rivoluzionario, che suggelli e definisca col rovesciamento di un regime e con l'instaurazione di uno nuovo, la trasformazione avvenuta negli spiriti già guadagnati all'*ordo*

*novus*, che aspetta solo la sanzione del mondo esteriore quando l'impalcatura istituzionale si è svuotata di ogni contenuto e di ogni anima. Ma questo *atto* unico rivoluzionario non può confondersi col *metodo* rivoluzionario. Perché il primo conclude un mutamento già avvenuto: in esso sbocca la volontà di una maggioranza, che appunto perché maggioranza, sol che si manifesti, impone la sua volontà, senza bisogno di eccessi di rappresaglia e di violenza. Nel *metodo* rivoluzionario, viceversa, la violenza è un mezzo a un fine, che non ha guadagnato la volontà della maggioranza: è violenza di minoranza che, appunto perché tale, non potendo imporre con un atto unico di volontà l'*ordo novus*, deve giungere traverso il costringimento a paralizzare la maggioranza e a impadronirsi del Governo ». Era, in fondo, questa stessa distinzione tra « atto » e « metodo » che, nel 1924, lo portava a sospendere il giudizio sulla rivoluzione sovietica, osservando che non bisognava considerare « il grottesco dell'episodio, o la violenza brutale, o l'aspetto di immediata decadenza o di disordinata anarchia » perché un altro era il problema fondamentale. Egli scriveva: « il punto da chiarire è se entro quella forma fluisce lo spirito nuovo che forzerà tutte le forme, violerà tutti gli schemi e darà, infine, una forma nuova, definita, compiuta, in cui il corso della lava distruggitrice si arresti e solidifichi in un nuovo esemplare di costituzione sociale ». Questo giudizio costituiva anche una parziale revisione di quelli, assai più affrettati, che aveva espresso in precedenza, quando aveva creduto e scritto (e questa sua convinzione era condivisa anche da molti altri democratici, e ricordiamo Nitti), che l'esperimento sovietico si sarebbe ben presto esaurito. Col tempo (ma si trattava di pochi anni che sembravano molti soltanto a chi si ostinava a considerare gli avvenimenti con le vecchie misure), l'aspetto dell'Europa andava mutando, e nuove questioni sorgevano, che spingevano a considerare con occhi nuovi anche il passato. Con la guerra, osservava l'Amendola « molti problemi che sembravano improponibili al popolo italiano per gli intimi difetti e le debolezze della sua costituzione unitaria » erano diventati « problemi attuali », la cui urgente necessità di soluzione mostrava come il « senso della vittoria » avesse « affrettato la trasformazione dell'Italia in un grande Stato moderno ». È significativo questo allargamento della prospettiva in chi, come l'Amendola, aveva guardato alla prima guerra mondiale, in passato, soprattutto come all'ultima guerra del Risorgimento, servendosi, per giudicarne, soltanto dell'esperienza risorgimentale. Al Salvemini, nel 1915, egli aveva scritto: « cerca di sostenere la tesi della guerra lunga: indispensabile sia a risolvere in modo radicale la situazione europea, sia a costruirci quella base di possesso senza di cui non potremmo utilmente trattare. Io guardo con preoccupazione ai sintomi di stanchezza che si manifestano in Germania. E mi spaventa il pericolo che ci fermino a mezza strada come nel '60 ». Con la guerra invece l'Italia era veramente entrata in una nuova dimensione storica, i suoi problemi diventavano identici a quelli che agitavano l'Europa, e l'Amendola se ne accorgeva con molta chiarezza. Nei suoi scritti l'attenzione si andava spostando su un orizzonte sempre più vasto, fermandosi su Lenin, su Hitler, sulla questione delle riparazioni tedesche. Egli avvertiva, accanto al tramonto degli istituti democratici italiani, il tramonto di tutto un periodo della civiltà europea; lo avvertiva con dolore perché non scorgeva nessuna alba di una civiltà diversa, ed amaramente scriveva: « Ma la tensione » (tra le nazioni e, in queste, tra le classi) « che dura da cinque anni è oramai tale, che se una volontà unitaria non saprà farsi strada ed imporsi, l'Europa vedrà giorni assai amari e la decadenza della sua civiltà ».

AURELIO LEPRE

## UNA POESIA DI LUMUMBA

Ecco una poesia di Patrice Lumumba pubblicata dalla *Literaturnaja Gazeta*. La poesia è stata ripresa dal giornale congolese *Endependance*, organo del partito di Lumumba, dove fu pubblicata un anno fa, nel pieno della lotta anticolonialista. La rivista pubblica

la poesia in un riquadro dedicato alla lotta di liberazione dell'Africa (il titolo è: « L'Africa sarà libera! »). La pubblichiamo ad esecrazione dei colonialisti belgi e dei loro servi congolesi.

Piangi, amato mio fratello negro nei millenni di morti bestiali!
Le tue ceneri furono sparse per la terra dal simun e dall'uragano....
tu, che non hai mai innalzato piramidi.
Per tutti i tuoi potenti boia,
tu, catturato nelle razzie, tu, battuto
in ogni battaglia in cui trionfa la forza,
tu, che hai imparato in una scuola secolare
un solo slogan: schiavitù o morte,
tu, che ti sei nascosto nelle jungle disperate,
che hai affrontato tacendo migliaia di morti
sotto la maschera della febbre delle paludi
o sotto la maschera della tigre che azzanna,
o degli abbracci delle sabbie mobili
che soffocano a poco a poco, come il boa....
E venne il giorno in cui comparve il bianco.
Fu più astuto e cattivo di ogni morte.
Barattò il tuo oro
con uno specchietto, una collana, ninnoli.
Violentò le tue sorelle e le tue mogli
e corruppe con l'alcool i figli dei fratelli tuoi
e cacciò in prigione i tuoi bimbi.
Allora tuonò il tam-tam per i villaggi
e gli uomini seppero che salpava
una nave straniera per lidi lontani,
là dove il cotone è un dio, e il dollaro è imperatore.
Condannato a una prigionia senza fine,
lavorando come una bestia da soma
tutto il santo giorno sotto un sole spietato.
Ti insegnarono a glorificare nei canti
il loro Signore, e fosti crocifisso sotto gli inni
che promettevano la beatitudine in un mondo migliore;
e solo una cosa temevi:
che ti lasciassero vivere, ti lasciassero vivere.
E presso il fuoco, nell'allarme, nei confusi sogni
ti sfogavi in canti di dolore.
semplici e senza parola, come l'angoscia.
Accadde che persino ti rallegrasti
e fuori di te, in una esuberanza di forza, danzasti
e tutto uno splendore di nuova virilità,
tutta una giovane volontà risuonasse,
su corde di rame, su tamburi di fuoco,
e il principio di questa potente musica
crebbe dal ritmo del jazz come un tifone,
e gridò alto agli uomini bianchi
che non tutto il pianeta appartiene a loro.
Musica, tu hai consentito anche a noi
di sollevare il volto e di guardare negli occhi
la futura liberazione della razza.
Che le rive dei vasti fiumi che portano
verso l'avvenire le loro onde vive
siano tue!
Che tutta la terra e tutte le sue ricchezze siano tue!
Che il caldo sole di mezzogiorno
bruci le tue pene!
Si asciughino ai raggi del sole
le lacrime che il tuo avo versò,
tormentato in queste lande luttuose!
Il nostro popolo, libero e felice,
vivrà e trionferà nel nostro Congo.
Qui, nel cuore della grande Africa!

# RECENSIONI

*Poeti del Novecento italiani e stranieri*, antologia a cura di Elena Croce, Torino, Einaudi, 1960, pp. xxiv-918.

Un'antologia come questa di Elena Croce, che comprende vari poeti del Novecento e fa discorso unico di un fenomeno europeo, anzi mondiale di grande rilievo, s'impone all'attenzione degli studiosi per diverse ragioni, anche se può apparire nel suo complesso più opera di tempestiva divulgazione che opera critica vera e propria. In primo luogo, si distingue veramente da tutte le altre antologie sulla stessa materia per il criterio fondamentale secondo cui è stata composta. In secondo luogo, esemplifica finalmente e rende perspicua in largo raggio l'uniformità di una civiltà poetica che ha caratterizzato la prima metà del Novecento in Europa e fuori. Infine, dato il quanto e il quale del presente interesse per la poesia, viene a campeggiare come una specie di atto di fede in un valore, a cui si dovrà tornare a credere dopo le penitenze che sono seguite alla lunga stagione dell'estetismo.

Niente da obiettare per quanto riguarda il secondo e il terzo punto; semmai, un compiacimento da esprimere. Per quanto riguarda il primo, invece, è doveroso accennare ad alcune delle molte considerazioni che si possono fare, anche perché dal criterio fondamentale di composizione discendono tutti gli aspetti particolari dell'antologia, la scelta degli autori e delle singole liriche, e certe proporzioni di nuovissimo tipo che si stabiliscono per la compresenza di poeti francesi e spagnoli, tedeschi e italiani, inglesi e russi.

A parte il fatto che, dato e dichiarato l'assunto, non si può non pensare a un'ulteriore antologia, rispetto alla quale questa si ponga come introduzione; ossia a un'opera che sviluppi un discorso unitario tenendo conto di poeti in lingue e letterature escluse per motivi pratici e non per motivi critici e storici (tanto è vero che la stessa Croce non può esimersi dall'accennare almeno a « un territorio così estensivo come è quello ispano-americano »); ciò che è da esaminare è se l'antologia prenda vita da un criterio effettivamente posseduto nel suo rigore estetico e se ad esso criterio si dimostri coerente nel metodo e nei risultati.

Dice dunque la Croce nella *Introduzione* che il criterio a cui si è attenuta è quello classico e crociano del riconoscimento della poesia. Se altre antologie si sono presentate come documentari e repertori di gusti, tendenze e ideologie, rientrando pertanto e consapevolmente in un ambito di polemiche culturali, ella ha voluto rendersi interprete del momento attuale della nostra cultura, il quale pretende il giudizio storico, la « storia della poesia ». Escludendo pertanto tutto ciò che della produzione in versi del Novecento ha rilievo documentario, avremmo qui il fior fiore, esteticamente individuato, di detta produzione. Poesia che, dove e quando sia effettivamente tale, si pone come storia di se medesima. Ecco perciò che i poeti spagnoli e inglesi guadagnano spazio su quelli francesi e italiani, ecco perciò che Claudel viene escluso, Valéry « ridimensionato » e George rivalutato nei confronti di Rilke.

È indubbio che un'operazione critica di tal genere si possa fare e sia anzi giunto il momento di farla. Anche praticamente considerando le cose, è indubbio che le antologie di poesia novecentesca finora uscite si possano sfoltire. Ma è anche vero che la Croce, quando per esempio trattando di Yeats nella *Introduzione* dice testualmente: « Di Yeats abbiamo qui cercato di dare una scelta delle poesie in cui più compiutamente si esprime il suo mondo »; e quindi ripiega su una nozione approssimativa, storicamente precedente al concetto di poesia da cui prende le mosse; dimostra un'oscillazione di metodo proveniente per via diretta da una difficoltà incontrata. Quale « mondo »? In senso desanctisiano? Questo per dire che come a proposito di Yeats, non di rado le accade di doversi appellare a qualcosa che il criterio iniziale vorrebbe escludere e che escludere al tutto non si può se si vuole che il discorso aderisca alla realtà storica. Le questioni di « gusto » e di « ideologia » rientrano in ballo. E ciò avviene in modo evidentissimo a proposito della nozione di Novecento che più o meno implicitamente presiede alla intera composizione dell'opera. La Croce parla infatti di Novecento, di « avanguardia », e giustamente. Senonché, nozioni del genere, non è forse su piano di gusto, di ideologia, di cultura che possiamo formularle? Una operazione di scelta assolutamente poetica dovrebbe semmai basarsi su una nozione neutra, cronologica di Novecento. Quando invece si prescinde dalla presenza di un Pascoli o di un d'Annunzio, e si parla di Novecento o di avanguardia per indicare i termini storici di un fenomeno che si sviluppa come tradizione coerente di lingua, di stile e di metrica, un criterio di riconoscimento della poesia « pura e semplice », che si traduca nella compilazione di un'antologia come etimologica raccolta di fiori, viene di necessità a dimostrarsi inadeguato o per lo meno speculativamente confuso, non chiarito, apparentemente vero per pronuncia verbale, per l'autorità del Maestro a cui si fa rimando e non per autentico processo di pensiero.

In realtà, e tanto per esprimersi in termini « classici », accade alla Croce di muoversi per metà sul piano della filosofia e per metà su quello dell'empiria. Ella infatti, nel distinguere tra ideologia, o gusto, e storia della poesia, contamina il pensiero di Benedetto Croce, al quale si riferisce, e pone accanto a dei termini che rientrano in una precisa tradizione di pensiero, altri termini tratti dal linguaggio corrente o approssimativamente politico che con la menzionata tradizione non hanno nulla a che fare. Meglio avrebbe lavorato se si fosse richiamata a una più coerente distinzione, cioè a quella di poetica e poesia, e al relativo, si badi bene, rapporto dialettico; evitando inoltre di considerare la parola « poetica » come sinonimo di « ideologia letteraria » e volgendone il concetto ai fini della ricostruzione storiografica. Le sarebbero andate a posto tante cose, le quali invece, respinte dagli altopiani della poesia per essere avviate alle strette valli del gusto, siccome gusto non sono, e nemmeno ideologia, e nemmeno avanguardia, ma piuttosto questo e molto altro, si vendicano risalendo in seno a una « poesia » che avrebbe dovuto essere chiara e si dimostra incerta e confusa.

Tralasciamo ogni discussione sui particolari, quali sarebbero l'inclusione o l'esclusione di questa o quella poesia, il valore di questa o quella traduzione che avrebbe potuto essere di altro autore o più fedele all'originale, la sommarietà eccessiva delle indicazioni bibliografiche e via di seguito. Dalla chiarezza apparente e oscurità reale del concetto di poesia adottato, dal non aver chiarito il criterio storiografico in base al quale fosse possibile stabilire una nozione di Novecento, dall'aver confuso nel termine di « documento di cultura » i concetti di poetica, di gusto e di tradizione stilistica, derivano gli inconvenienti maggiori dell'antologia, ad alcuni dei quali vogliamo limitare le nostre osservazioni, anche se queste potranno apparire scontate.

La riduzione di Paul Valéry a una sola poesia, a uno stato così palese di minorità poetica, è inaccettabile. Tanto più che viene fatto precedere da Francis Jammes, giudicato meritevole di doppia presenza. Inoltre, se è vero che i crepuscolari hanno un'importanza storica e poetica oramai fuor di dubbio, e che per quanto riguarda la letteratura italiana è possibile iniziare proprio dal Gozzano un certo discorso, è anche vero che Jammes è crepuscolarizzabile solo fino a un certo punto, valendo per la Francia

diverso ordine di considerazioni. Rimbaud e Mallarmé sono più Novecento, per chi pensi alle questioni di poetica e di stile, che Paul Jean Toulet, Francis Jammes e tutti i verlainiani messi insieme. I poeti come Jammes non hanno avuto in Francia una funzione e una coscienza di rottura con una tradizione, quali ebbero invece i crepuscolari italiani raffrontandosi a d'Annunzio. In quanto a Gozzano, poi, è da osservare che con *L'amica di Nonna Speranza* non rappresenta né i primi brividi del Novecento italiano, né il meglio di sé.

Altra discordanza sintomatica è quella per cui Francesco Gaeta, indipendentemente da qualunque ritorno sul valore lirico dei suoi versi, appare vistosamente spaesato con una poesia che termina con la parola « està ». Le parole non si usano, non si accentuano e non si troncano senza fare i conti con la storia che le fa nascere e morire; e poche cose si possono immaginare che siano meno novecentesche delle parole tronche per ragioni di rima. Sorvolando infine su diversi altri scompensi, sottoscriviamo l'ovvia opposizione al licenziamento di Quasimodo. Tutto si può ridimensionare a questo mondo, specie oggi che l'espressione è di moda. Si possono ridurre a quota uno Valéry e Campana, per sbalzare al sorprendente risalto di quota sei il torbido Pavese e per fermare Saba a quota tre. Questione di gusti, neanche a farlo apposta. Escludere però Quasimodo, proprio oggi, da una simile antologia, sa troppo di polemica ed è semplicemente un errore.

Detto quanto sopra, crediamo di non aver fatto altro che accennare di sfuggita ad alcuni elementi di dissenso. Si tratta di un'antologia che per come si presenta, e per il dichiarato intento di operare criticamente sui problemi della poesia moderna, non può sottrarsi a una discussione che in verità bisognerebbe fare assai più ampia. A nostro avviso, l'importanza che essa ha, certamente, va spostata dal piano della critica a quello dello scongiurato invano « documento di cultura ». Proprio così: il volume documenta e illustra l'uniformità, la coerenza culturale, l'interno fuoco europeo della poesia del Novecento; e documenta insieme i risultati del lungo fervore con cui saggi critici, traduzioni, citazioni e imitazioni hanno reso familiari ai lettori italiani i moderni poeti stranieri e in particolare fra questi gli spagnuoli e gli inglesi.

SERGIO ANTONIELLI

FERDINANDO MILONE, *Sicilia. La natura e l'uomo*, Torino, Boringhieri, 1960, pp. XIV-464.

Quando Luigi Einaudi nel *Corriere della Sera* del 2 agosto 1960 pubblicava l'articolo *L'automobile per tutti* e il 21 successivo riprendeva il tema centrale del primo scritto, quasi a darne una ulteriore estensione ed esemplificazione nel concreto, con l'articolo su *Il Mezzogiorno e il tempo lungo*, era da poche settimane in circolazione un grosso volume di Ferdinando Milone su *La Sicilia* (Ed. Boringhieri, Torino, 1960). I due fondi dell'Einaudi suscitarono subito pronte e vivaci risposte in diversi quotidiani e settimanali (dall'*Unità*, all'*Avanti!* al *Giorno*, a *L'Espresso*), il volume del Milone si inserì sì per la penna di Gino Luzzatto in una discussione sul Mezzogiorno appena aperta in *Il Mondo* (G. Luzzatto: *Sicilia infelice* in *Il Mondo*, 30 agosto 1960), ma suscitò, e suscita, nel complesso echi e reazioni molto più pacate. Eppure le conclusioni cui Milone riteneva di dover giungere, e che chiaramente indicava nella *Prefazione*, non erano più ottimistiche di quelle di Einaudi e come quelle si richiamavano al « tempo lungo », alla rinuncia ad ogni speranza di cogliere frutti precoci e abbondanti da qualsiasi sforzo si sviluppasse per migliorare la situazione della Sicilia: « .... Il libro vorrebbe insegnare che è necessario togliersi la benda dagli occhi e non illudersi che gli zecchini d'oro seminati ora nelle argille o nei gessi dell'interno dell'isola, possano dare domani solo a forza di sole e di siccità, piante cariche di zecchini. Bisogna convincersi che l'oro, si può trasformare sì, come volevano gli alchimisti di un tempo, in un'altra sostanza, e magari in una pianta, in un fiore, in un frutto, in questi nostri giorni sorprendenti per i progressi tecnici che

cadono sotto ai nostri occhi. Ma è una trasformazione che vuole studio, pazienza, denaro e, infine, *tempo* [sottolineatura nel testo] per riuscire.... Analogamente, vuole il suo studio, il suo tempo, la sua gradualità, — oltre ai capitali, s'intende, — il passaggio da una economia agricola ad una economia industriale. Anche un tale processo si può effettuare per il bene dell'isola nelle generazioni venture; ma deve essere lento e bene orientato.... » (pp. XIII-XIV). Non vogliamo qui motivare congetture o ipotesi sulla diversa risonanza ottenuta dai due articoli dell'Einaudi e dal volume del Milone, ci sembra opportuno invece cogliere e sottolineare alcune analogie esteriori nelle visuali da cui i due guardano i problemi del Mezzogiorno, per afferrare meglio le profonde differenze che nelle rispettive conclusioni sussistono e soprattutto il ben più impressionante peso delle argomentazioni e dei fatti dal Milone addotti a sostegno delle sue tesi e delle sue esortazioni.

Ambedue gli autori hanno alle loro spalle una lunga e prestigiosa esperienza e attività di studiosi, rispettivamente nel campo delle scienze economiche e finanziarie e in quello delle scienze geografiche, ambedue possono ormai guardare, con la pacata e placata serenità di chi non ha più nulla da chiedere alla vita e al riconoscimento degli uomini, le cose presenti e le idee nuove delle giovani generazioni. Manca al Milone l'esperienza della milizia pubblica, e del pubblico impegno per tesi e politiche, che l'Einaudi può vantare, ma questo difetto ci sembra largamente riscattato dalla decisione con cui entra ora nella discussione politica scegliendo il tema più controverso, più aperto, più impegnativo e importante fra i grandi temi di fondo propri della nostra vita politica contemporanea. Ambedue infine sembrano concordare nella esortazione rivolta ai giovani alla pazienza e alla continuità degli sforzi, nell'elogio della gradualità e della lenta maturazione come componenti ineliminabili, anzi indispensabili di qualunque operazione umana. Ricordiamoci infine che ambedue si sono formati in un tempo e in una temperie culturale in cui le battaglie idealistiche avevano sì portato aria nuova in un ambiente già fortemente scosso e ravvivato dal diffondersi della cultura marxistica, ma erano tempi in cui l'idealismo combatteva contro il positivismo, ma non aveva ancora vinto, né tanto meno debellato un nemico, pronto comunque, e doppiamente poi nel caso delle scienze geografiche in particolare, a riacquistare novello vigore dal contatto con la terra madre.

Ma le analogie finiscono qui. Quando Einaudi sostiene che, se i sindacati vogliono veramente avviare al miglioramento le condizioni del Sud, non debbono chiedere per gli operai meridionali la parità salariale con quelli del Nord, perché tale parità allontanerebbe gli imprenditori e le imprese economiche dal Sud, mentre la inferiorità dei salari, cioè il minore costo della mano d'opera, li attirerebbe, quando indica come unica via di rendenzione del Sud il naturale sviluppo e incremento delle imprese economiche della libera iniziativa, incremento che, spontaneamente alimentandosi e progredendo, sarà tanto vigoroso un giorno da coinvolgere nelle spire beate della « affluent Society » anche il Sud, segue i dettami classici della scienza economica liberale e sviluppa i motivi tipici della battaglia liberale, che, giustamente osserva lo Scalfari (*Espresso*, 14 agosto 1960), non sempre coincidono, come pure è accaduto alcuni decenni fa in Italia per il libero-scambismo fervidamente sostenuto dall'Einaudi, con gli interessi generali del Paese. In altri termini, la storia e la politica si muovono e mutano e bastano da sole a controbattere idee e tesi, che benissimo possono essere state un tempo feconde e valide e rivelarsi oggi infeconde o unilateralmente feconde, come rispondenti ad esigenze di settori e gruppi ristretti, ma non più capaci di rispondere, con l'intensità e la rapidità richiesta, alle attese improrogabili di vaste masse, escluse dal godimento del pur crescente benessere, e la cui esclusione anzi è la condizione indispensabile perché quei ristretti gruppi e settori possano continuare non solo e non tanto a godere i frutti di una situazione privilegiata, ma anche e soprattutto a mantenere in piedi e solida la situazione stessa.

Ma i dati naturali, geografici, chi li può controbattere e smentire? La storia certamente, cioè l'opera degli uomini, che può mutare, correggere, superare quei dati negativi.

Ma fino a quando ciò non è stato fatto, o almeno non si è cominciato seriamente a fare, è vano e illusorio delineare prospettive di vicina redenzione, suscitare ed alimentare speranze di rapido progresso. Ché se, poi, l'affermare tali cose in contrasto con certa propaganda ufficiale, il venire anzi a dirle e a dimostrarne la inconfutabile verità proprio in vista delle elezioni, sembra quasi un venire a rompere le uova nel paniere a chi ha bisogno di ottimismo e di elogi per ammucchiar voti, par dire con maliziosa bonarietà il Milone, la colpa non è delle cose, che sono come sono e come tali vanno presentate, ma di chi le vorrebbe diverse, vanta che le sta rendendo diverse, ma intanto segue la via sbagliata, che non può non portare a inutili sperperi e a gravi delusioni: « Quel che dice il libro contrasta, allora, con quanto afferma la insistente propaganda politica, specialmente alla vigilia delle elezioni [il libro è stato finito di stampare il 30 giugno del 1960]. Può darsi; ma la colpa sarebbe, se mai, delle esigenze politiche e non dello scritto » (p. XIV). Tuttavia non è la propaganda ufficiale l'implicito e involontario ma inevitabile idolo polemico del Milone, piuttosto, si direbbe, tutto il meridionalismo, sia quello ufficiale ed ottimista, sia quello di opposizione, critico e combattivo, non ottimista, ma certo fiducioso nella capacità risolutiva degli indirizzi per i quali si batte, certo non troppo propenso, nell'ardore della lotta e nello incalzare dei bisogni e delle aspirazioni, a rassegnarsi ad una prospettiva di lunga e faticata attesa. Ora, questo meridionalismo ci sembra che possa, e gli basti per convincere, di fronte al « tempo lungo » e al libero gioco delle forze economiche di Einaudi protestare le necessità e le attese non deludibili né rinviabili di coloro che vivono oggi, ed insieme dimostrare, sempre molto persuasivamente, che il libero giuoco delle forze economiche non turbate da interventi pubblici necessariamente dispendiosi e scarsamente produttivi non risponderebbe né tardi né mai a quelle attese, ché anzi ha creato ed aggravato gli squilibri deplorati da tutti e continuerebbe a crearli ad aggravarli, secondo la logica imprescindibile delle tendenze e degli interessi realmente operanti. Ma di fronte a certi dati geografici, come di fronte a certi altri fenomeni economico-sociali statisticamente dimostrati dal Milone, il discorso deve necessariamente essere diverso e deve essere fatto al di fuori del tradizionale schematismo conservazione-progresso, interessi costituiti-aspirazioni popolari o simili. In questo senso si diceva sopra più impressionante rispetto agli argomenti di Einaudi il peso degli argomenti portati da Milone.

Tanto più impressionante quanto meno intenzionalmente polemica è l'impostazione e la strutturazione stessa del volume, che nella sua sistematica partizione può essere portata come modello di obbiettiva trattazione antropo-geografica. C'è una prima parte dedicata agli aspetti più propriamente fisici, naturali dell'Isola, dalla sua formazione e struttura geologica, alla morfologia, al clima, alla idrografia, alla flora, alla fauna. Una seconda parte considera l'uomo dai suoi più antichi insediamenti fino ai tempi nostri con particolare riguardo alla sua distribuzione nell'Isola. La terza parte concerne l'economia e la quarta è dedicata al paesaggio geografico, alle regioni naturali e amministrative in cui la Sicilia si comparte e infine alle sue principali città. Il volume si chiude con una citazione tratta dal *Viaggio in Italia* di Goethe e con una calda esortazione a conoscere, a visitare l'isola, in cui, a quel che al Goethe si diceva, e che il Milone non discute, gli usignuoli « cantano sei mesi dell'anno ».

Una partizione dunque e uno stato d'animo di calorosa ammirazione ed amore per le bellezze dell'Isola, che non uscirebbero dal solco tante volte ripercorso della trattazione manualisticamente informata ed esauriente ed insieme della agiografia geografico-turistica, condita in questo caso della non trascurabile cultura classica dell'Autore. Ma anche se questi non avesse espresso esplicitamente il suo pensiero sui problemi più scottanti e più agitati dell'Isola nella *Prefazione*, si sarebbe capito fin dalle prime pagine della sua trattazione, come sotto l'esposizione apparentemente indifferente e obbiettiva, alleggerita da un tono bonariamente conversevole e infiorata da garbate e simpatiche notazioni personali, vibra un interesse vivissimo per la problematica economico-sociale che oggi travaglia la vita siciliana. Cosicché ci è dato assistere ad una specie di revivi-

scenza di vecchi motivi culturali di tipo deterministico-positivistico, che, superati in quanto tali, riacquistano vigore inseriti come sono nella viva realtà della discussione ora aperta, ed insieme dobbiamo constatare come le ripetizioni di vecchie argomentazioni sul fato geografico del Sud sia giustificata dal persistere, nonostante tutto, degli appigli su cui potevano, quando furono svolte la prima volta, far presa. Talché appare oggi non inutile la iterazione sia di certe accorate lamentazioni sulla ingrata e maligna natura, sia di un energico richiamo alle leggi della formazione geologica, della costituzione tettonica e pedologica, della giacitura astronomica e geografica, quando iterazione e richiamo vogliono non servire alla difesa di un certo assetto che altri vorrebbe cambiare, ma dimostrare, anche ai fini di un cambiamento in meglio, che di certe condizioni naturali nessun programma di interventi politico-amministrativi, nessuna aspettativa può prescindere. Sono i richiami e le lamentazioni che ottanta anni fa usò Giustino Fortunato per sfrondare le molte illusioni che nel giovane Regno ancora verdeggiavano sulla naturale feracità e ricchezza delle terre del Sud, e che oggi forse possono ancora utilmente servire a meglio precisare e distinguere ciò che è desiderabile da ciò che è possibile, ciò che si deve fare, da ciò che si può e si deve cominciare a fare.

E dobbiamo constatare ancora una volta l'essenza contemporaneamente, ma non contradditoriamente, statica e dinamica dei problemi meridionali. Rimangono immutate le condizioni naturali dell'estrema penisola e delle isole, o mutano solo marginalmente, rimangono sostanzialmente immutate le tradizionali posizioni di privilegio e predominio economico e politico detenuto da certe classi, ma muta l'equilibrio delle forze in campo col mutare della coscienza e della forza di quelli che chiedono la correzione di strutture conservatrici di ristretti privilegi, mutano, anzi ingigantiscono in efficacia e potenzialità, gli strumenti che la tecnica e la scienza creano per moltiplicare le forze e le possibilità umane, per cercare e trovare nuove materie prime, per trarre nuovi beni da materie un tempo non reperite o trascurate. E muta anche, acuendosi sempre più, la intensità e la coscienza del bisogno, man mano che s'innalza, e si distanzia quindi dallo stazionario livello di vita delle masse, il termine di paragone, il grado cioè di benessere di ristrette minoranze. Si leva sempre più alta quindi l'ondata contro l'antemurale dell'ordine che non si vorrebbe cambiato, mentre si agguerriscono nuove forze politiche, si accendono nuove aspettative, si coloriscono nuovi miti. E in questo accendersi di nuove speranze, come nell'esacerbarsi di vecchi bisogni, è possibile, è facile trascurare alcuni dati, se non si correggono i quali è vano sperare che possa, per esempio, aumentare la produttività agricola della Sicilia. Cosicché non ripete affatto un vieto motivo deterministico il Milone quando costantemente si richiama alla geologia e alla petrografia e quasi prende per mano il lettore e se lo porta in giro per le aride terre siciliane e ripetutamente gli spiega come e perché solo nelle fasce dei terreni circondanti i rilievi di natura calcarea, o comunque costituiti da rocce permeabili, è sperabile trovare la preziosa acqua, per l'irrigazione, senza la quale con un regime e una quantità di precipitazioni quali quelli siciliani, è difficile sperare molto più di quello che già si ha. Né è compiacimento professorale quel dimostrare come esista un diretto rapporto fra formazione geologica e insediamento umano, come le zone di più fitto insediamento abbiano sempre coinciso con le zone occupate da terreni permeabili insediati su basamenti impermeabili. Non è compiacimento professorale, perché il pensiero è rivolto al molto che in Sicilia è stato speso per la riforma agraria, che però non ha dato i risultati sperati o vantati. Sono gli zecchini della *Prefazione*, che, seminati nei terreni della zona gessoso-solfifera dell'interno, saranno sperperati fino a quando non si correggerà la natura di quei terreni e non se ne aumenterà la produttività integrando la scarsità delle precipitazioni. Ma qui il discorso si farebbe troppo lungo ed esorbiterebbe dai limiti entro cui il Milone ha voluto mantenerlo.

Occorre piuttosto dire che meno convince la seconda parte dell'opera, quella dedicata all'insediamento umano e alla sua storia. Non può certo bastare un elenco di tiranni greci o sovrani medievali, né una narrazione di vicende militari o diplomatiche a dimostrare il nesso dialettico, che tuttavia indubbiamente esiste, fra le potenziali risorse di

una terra e le tendenze secondo cui l'uomo qui si addensa in nuclei rigogliosi e zone fittamente abitate, là per contro si disperde in rade e piccole collettività dalla vita stentata e misera. Appunto perché la natura influisce sulla vita degli uomini, sia pure in forma non determinante ma condizionante, la linea dialettica secondo cui si svolge questo naturale condizionamento si svolge lungo e secondo l'attività dell'uomo, che quelle condizioni subisce soccombendovi o supera modificandole e correggendole. È l'attività produttiva dell'uomo, cioè, che illumina le leggi statistiche dell'insediamento e della diversa distribuzione ed è quindi più in una storia economica che in una storia diplomatico-militare che si può trovare il terreno sul quale natura e uomo annodano i rapporti nel tempo. Ma questo discorso investe il volume del Milone assai meno di quanto non investa invece tutta la storiografia siciliana, pur così ricca di opere anche ponderose, così come ci riporta al problema politico che è preliminare e determinante anche per la possibilità di correggere o meno certe manchevolezze geografiche o persistenti deficienze industriali dell'Isola: il potere politico e chi lo esercita, chi cioè è in grado di indirizzare l'impiego delle ingenti risorse tecniche e finanziarie che oggi sono disponibili o si possano concentrare in Sicilia e i criteri che vorrà seguire e gli obbiettivi che si proporrà.

GIOVANNI COTTONE

WALTER BINNI, *Carducci e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1960, pp. 203.

Il volume nel quale Walter Binni ha raccolto alcuni tra i frutti migliori della sua più recente attività critica si presenta al lettore con una carica di interesse che veramente, diremmo, s'intensifica col passar delle pagine e infine rivela tutta la sua organicità solo a lettura finita, quando persino l'ultimo saggio, apparentemente costruito su motivi meno personali o comunque di critica « indiretta », conferma invece il suo spontaneo inserimento in quella generale prospettiva critica così unitaria e così complessa, e anzi di questa motiva — per così dire — una intuibile ascendenza e una non fortuita derivazione storicistica.

Si tratta, com'è evidente, di unità metodica, di organismo teorico-critico, di quella tensione cioè e interpretazione dei problemi della cultura letteraria e della poesia che caratterizza tutto il lavoro, ormai lungo e vasto, dello studioso, in fasi di progressivo affinamento e chiarimento, a partire dal giovanile e per tanti aspetti rivoluzionario libretto sul Decadentismo fino alle pagine attuali. Una tensione non facile e, a dispetto delle apparenze, non serena, nella quale forse non è inopportuno notare come l'interesse del critico, partito dall'esigenza di ampliare lo sfondo e il valore storico dei fatti culturali nella precisa e ricca descrizione dei nessi e dei polivalenti significati di una corrente o d'un movimento letterario e spirituale, si sia sempre più rivolto a individuare e descrivere una trama di condizionamenti e di sviluppi più propriamente relativi al fatto poetico, in un processo tuttora aperto e evidentemente contrassegnato da sempre più sicuri e individualizzanti rilievi del fatto espressivo; un coerente tirocinio metodico rivolto a perfezionare gli strumenti di un approdo valutativo attraverso una vieppiù infittita trama di accostamenti e di assaggi storicizzanti, tesi a colmare il salto qualitativo tra storia e poesia e a raggiungere, per serie concentriche di rapporti e di condizionamenti graduali, il grande obiettivo dell'individualità espressiva: che rimane in definitiva il sostanziale turbamento e la stessa perfettibilità motrice di tale assidua ricerca. Di tale tensione e prospettiva di studio proprio recentemente, in un robusto saggio metodologico (*Poetica, critica e storia letteraria*, nella « Rassegna della Letteratura italiana », 1960, n. 1), il Binni ha inteso fornire la ragione teorica e la concreta e articolata esposizione, indicando da un lato le possibilità interpretative della complessa nozione di « poetica » e gli ambiti e le direzioni della sua efficacia storicizzante, dall'altro un'esperienza di concreti risultati ai quali il suo metodo è pervenuto, in una relazione di reciproca attività e reazione coi problemi che l'interpretazione di autori e di epoche

letterarie va riproponendo alla nostra coscienza storiografica. Sicché questi saggi si pongono, anche nella loro apparente mancanza di una dimensione dichiarativa e generalizzante (la loro unità non è allusa neppure da un breve cenno d'esplicita introduzione), come una integrazione dialettica, una esemplificazione coerente e rigorosamente organica, di quella matura e ormai definitivamente consapevole poetica critica.

Anche il saggio terminale, che ripete ed amplia la introduzione alla laterziana edizione del *Leopardi* desanctisiano, si inserisce, come accennavamo, in questa unitaria prospettiva metodologica, e anzi fornisce interessanti spunti di riflessione intorno al consapevole aggancio desanctisiano che il Binni riconosce nella impostazione e nelle stesse esigenze costitutive del suo metodo di ricerca. A parte le notevoli osservazioni sulla « formazione » e sulla congenialità simpatetica del grande saggio leopardiano del De Sanctis, quel che preme sottolineare è la suggestione che spunti e intuizioni sparse nelle pagine del critico ottocentesco hanno esercitato sull'operosità leopardiana del Binni: sia sul piano della impostazione metodica, e cioè del modulo di biografia critica, svolto dal Binni più decisamente nella dimensione di un rapporto « vita-poesia mediato dalla poetica » (sono parole del saggio della « Rassegna »); sia sulla necessità di un'interpretazione dinamica della personalità e della poetica leopardiana, che nel De Sanctis, ad onta della fondamentale tesi « idillica », pur si intravvede nelle occasionali e non compiute notazioni sull'ultimo Leopardi eroico e combattivo. Certo, il saggio desanctisiano rimane la più geniale e stimolante sintesi che la critica abbia prodotto intorno ai temi e agli aspetti della personalità e della poesia leopardiana. Ma, quel che più importa, quello studio può costituire ancor oggi un repertorio di spunti e suggerimenti che valgano a orientare e confortare certe più inquiete e concrete esigenze, maturatesi, anche per effetto di indagini minuziose ed estremamente specializzate, nell'ultima stagione della critica leopardiana. Ed è perciò che l'implicito richiamo del Binni ad una più moderna lettura del saggio del De Sanctis ci sembra iniziativa di per sé notevole e ricca di interesse. Tutto un fervore di studi e di discussioni sul pensiero, sulla larga mèsse di documenti che lo *Zibaldone* e le lettere inesauribilmente forniscono alla riflessione degli studiosi, sul valore meditativo e in certo senso « catartico » che la sistemazione teorico-sentimentale delle *Operette* assume nei confronti della successiva poetica e dell'ultima spiritualità leopardiana, tutto questo è lavoro che certamente attende una costruzione monografica di grande e rinnovato respiro; e che, in un ritorno al De Sanctis, non solo metodico ma altresì condotto sul recupero di geniali intuizioni e operose tensioni disseminate in quell'illustre repertorio, può riconoscere la necessità d'una sintesi completa e dinamica della carriera spirituale e poetica del grande recanatese (e chi scrive ha inteso tentarne appunto una prospettiva in occasione di una rilettura dell'epistolario, nel saggio *Momenti dell'epistolario leopardiano,* nel « Convivium », 1959, nn. 3-4: utilizzando a tal fine suggerimenti e felici osservazioni del Sansone, del Bosco, del Sapegno; del Binni medesimo in particolare, soprattutto per quel che riguarda la seconda poetica leopardiana, ma cercando di svolgerne e di accentuarne nel senso di una più interna e articolata motivazione il nesso, per lui centrale e imprescindibile, che lega la cultura e la tensione filosofica del Leopardi alle condizioni e agli atteggiamenti della poesia).

Sul fondamento della nozione di poetica, come mediazione critica tra storia e poesia, più che negli studi sul Foscolo e sull'Alfieri (relativi a momenti, e sia pure centrali e importanti, della storia psicologica e poetica dei due grandi scrittori), è nei saggi « monografici » sul Parini e sul Carducci che il metodo del Binni si attua nella sua capacità di inverare e tesaurizzare le doti di gusto e la sensibilità del critico ai fatti culturali rivissuti senza il rischio della impersonale erudizione, in definitiva perciò nella sua dimensione storiografica più completa e nel suo impegno umano più felice. Qui appunto lo strumento critico così finemente lavorato dal Binni tenta le sue operazioni più ardue ma più congeniali, la ricostruzione completa d'una personalità di poeta, del suo cammino spirituale ed espressivo, nella peculiarità e irrepetibilità della sua arte e insieme nelle implicanze e nelle condizioni che ne spieghino la ricchezza e il rilievo storico, il for-

marsi e l'evolversi: « uno studio storico-critico che — partendo dalle dichiarazioni di poetica di un artista o di un'epoca, ma insieme dal rilievo delle effettive direzioni di poetica vive in uno svolgimento personale o di un'epoca — introduca anzitutto il giudizio e la interpretazione delle opere nella comprensione delle particolari direzioni in cui queste sono state impostate e promosse » (vedi il saggio, citato, nella « Rassegna »).

Per quanto riguarda il Parini, il veloce ma puntuale profilo fornito dal Binni condensa e ulteriormente precisa e definitivamente organizza i frutti della precedente attività pariniana del critico, già riuscita a una caratterizzazione assai convincente della « sintesi » settecentesca del poeta e del suo finale neoclassicismo. Il Binni descrive, sulla scorta di quelle acquisite interpretazioni, la personale misura di equilibrio umano e di ricerca espressiva in cui la cultura e gli ideali della civiltà settecentesca rivivono nelle prime *Odi* e nel *Giorno*, e, lungi dal rinnegarsi nella tarda attività del poeta, si depurano tuttavia « in un ideale di saggezza umana più personale e luminosamente poetico ». Non si tratta di involuzione, dunque, da posizioni combattive a una finale fase di consolata evasione, come pure deve implicitamente affermarsi da chi intende accentuare la pregnanza illuministica e le aperture rivoluzionarie della prima poetica pariniana; né di umanistico-letteraria continuità, come sarebbe necessario proporre ove si volesse forzatamente rintracciare una lineare e schematica evoluzione della personalità e della poetica del Parini. Il nostro critico intende evitare i due eccessi e duttilizzare la storia delle « fasi » pariniane, dosando in una vicenda complessa e non semplicisticamente precisabile la intensità diversa delle costanti fondamentali dell'anima e dell'arte del poeta, il classicismo e l'illuminismo. Certo, la costante illuministica è per il critico più operante nella fase che corre tra l'ingresso nell'accademia dei Trasformati e l'interruzione del *Giorno*: ad essa sarebbero da ricondursi la radicale polemica del dialogo *Sopra la nobiltà*, l'esaltazione dello spirito filosofico del nuovo secolo nel *Discorso sopra la poesia*, la tematica delle odi « impegnate », e la stessa complessità del poemetto maggiore, « in cui l'impegno rinnovatore si cala in una rappresentazione e descrizione ironico-satirica, con un impasto di sdegno e di sorriso, di forza e di morbidezza, di eleganza e di evidenza, in cui più intimamente si fondono la costante classicistica e le componenti illuministiche e sensistiche ».

Il Binni parla, come s'è visto, di « costante » classicistica e di « componenti illuministiche. E a noi, proprio sul suo esempio se pur ulteriormente sfumandone alcune accentuazioni, pare inevitabile postulare (a superare l'apparente distacco e a colmare la residua distanza tra i due momenti) uno sviluppo ascendente dell'anima e dell'alta letteratura pariniana nel quale le componenti illuministiche e sensistiche, nonché negarsi come contenuti, risultino ridimensionate in un lor luogo di confluenza ma non di centralità, come elementi e giammai nucleo di una sintesi e di una misura interiore che si svolge per linee più autonome ed essenziali; uno sviluppo che, assai mediatamente condizionato da un processo ideologico di fondo della cultura ufficiale del tempo, appare più rivolto ad assumere temi e sollecitazioni in funzione di un equilibrio morale ed espressivo in certo senso precostituito e in ogni caso di più privata e tradizionale consistenza, che non disponibile alla concreta significazione di precisi ideali culturali e politici. Mentre risulta difficile negare l'involuzione neoclassica del Parini quando si sia assunta la problematica illuministica come nutrimento fondamentale della sua più matura poetica; d'altra parte, la coerenza morale e intellettuale del poeta, dalla pugnace giovinezza alla rasserenata vecchiaia, ci pare rintracciabile e qualificabile in una zona di più interna anche se di più angusta dimensione, in una poetica che, dalle *Rime* alla *Musa*, va come saggiando le possibilità conciliative tra un *dulce* di sapore classicistico e un *utile* indubbiamente sollecitato da contenuti e occasioni fornite dalla cultura del tempo; ma che, proprio per la preponderante istituzionalità di quel primo termine, raggiunge il suo destino e la sua più congeniale sottomissione in un *bonum* alla fine esplicito, in un sentimento etico non già ingeneroso o men nobile ma individualistico e un tantino astratto, ad ogni modo definibile in zona di virtù tradizionale e genericamente cristiana.

Del resto, il Binni avverte che la stessa posizione illuministica del Parini, anche nella sua fase più combattiva e spregiudicata, « è contraddistinta da un forte senso di misura, di cautela, di concretezza, diffidente di ogni avventura e di ogni affrettata rottura dell'ordine presente ». E proprio la singolare articolazione di tale misura e i suoi esiti conseguenti finiscono con l'escludersi, ci pare, da un ambito di motivazioni propriamente illuministico: in tanto descrivono una parabola lineare e continua in quanto sorretti da un impegno umano e letterario più capace di inerire a un programma di ideale pedagogia e di nobilitazione autobiografica, che non di adeguarsi appassionatamente alle organiche esigenze del tempo. Già dalla fase di Ripano Eupilino (una fase rimessa in luce da recenti studiosi, dal De Robertis al Caretti), il Parini costruiva una sua solitaria ed alta figura di sacerdote delle Muse, come prefigurando un destino in cui il *pathos* morale e civile conferisse forza e risonanza umana a un classicismo di antica tradizione; e nel tirocinio stilistico e nell'acquisizione d'un personale « segno » di aulicità e di decoro riconosceva il necessario avvio d'un cammino etico-sociale, di una predicazione ideale che costituirà per sempre il mordente più vero della sua spiritualità e della sua poesia. Entro tale, invalicabile, costitutivo livello di moralità e di decoro ci sembra necessario misurare e giudicare le presenze illuministiche e, in genere, i « contenuti » della cultura e della poesia pariniana: dai temi nuovi, o svolti in senso nuovo nell'ambito dei Trasformati agli spunti, in verità rari e generici, relativi al « nuovo spirito filosofico » del suo secolo; dai motivi didascalici e scientifici di alcune delle odi maggiori alla polemica difesa della dignità umana e all'ottimistica visione d'una vita serena e migliore; e persino al radicale assalto contro la classe aborrita nel dialogo *Sopra la nobiltà*, indubbiamente all'origine — sul piano del moto sentimentale e del proposito satirico — del gran tema del *Giorno*. Nonché negare la coincidenza illuministica di questi motivi, a noi sembra che, dove non basti la razionalitica genericità a escluderne una utilizzazione consapevolmente orientata, sarà il tono e l'accento particolare della loro assunzione a definirne la relativa « occasionalità » o almeno la singolare funzione nell'ambito di una poetica che nella vena satirica classicamente figurata atteggiava e nobilitava uno stato d'animo offeso e tuttavia affascinato. E non sarà nuovo notare come, ad esempio, l'ingenuo entusiasmo per l'introduzione della pratica del vaccino naturalmente si effonda (ed era moda già avviata in clima arcadico) in immagini di classica sanità, di mitica levità ed eleganza (« Le giovinette con le man di rosa Idalio mirto coglieranno un giorno.... »); né come la polemica antinobiliare del *Dialogo* un tantino grossolanamente si costruisca — anche stilisticamente e strutturalmente — su motivi d'un antagonismo schematico e fin personale (è il poeta d'origine plebea il violento interlocutore del nobile) più che su una persuasione intellettuale e su un'analisi ideologica e giuridica del problema, in accordo con le teorie del tempo (e una controprova si può ricavare dall'elogio, nel *Giorno*, della operosa e rude nobiltà antica; e altresì dalla funzione pedagogica della sua polemica nobiliare, che il Parini *a posteriori* rivelerà come intenzione del poemetto: motivi e sobbalzi di una polemica comunque astratta e assai distante dalla vera polemica e azione illuministica dei riformatori del « Caffé », chiaramente rivolta a riformare in senso borghese la struttura economica e giuridica della società lombarda col ferire a morte quel ceto sociale che, controllando in condizioni di monopolio tutta la vita politica ed economica, rappresentava l'ostacolo tradizionale all'avanzata dei ceti nuovi e, in particolare e in quel momento, alla espansione industriale in regime di libera concorrenza). Né parrà irragionevole, d'altra parte, limitare le incidenze sensistiche nella cultura e nella poetica del Parini ad una misura di incidenza di gusto, là dove, come il Binni acutamente rileva, quegli « elementi rinnovano e colorano chiaramente le esigenze classicistiche di *lucidus ordo* della struttura e di *perspicuitas* delle immagini »: mentre nella formazione delle linee fondamentali di quella poetica, intesa questa volta come estetica e culturale consapevolezza, restano irrimediabilmente fuori i motivi più autentici e nuovi, non diremo della ideologia e in genere del travaglio filosofico del secondo Settecento europeo (del quale il poeta rifiutava esplicitamente gli avviamenti sensistici e materialistici), ma anche della elabo-

razione e divulgazione italiana che in quegli anni si avviava dalla generazone del « Caffé » (e di tale divulgazione egli si improvvisava derisore, e detrattore dell'entusiasmo scientifico della nuova cultura).

Non basta insomma l'unico motivo concreto al quale anche i critici più decisi in tal senso (il Petronio, ad esempio) s'accordano a ridurre l'illuminismo pariniano — la polemica equalitaria contro il diritto di nascita — a definire una generale e profonda adesione del poeta agli ideali e alle procedure della nuova cultura e della nuova civiltà: ché anzi proprio quel motivo, come è noto fin troppo alimentato da un risentimento antico e quasi ossessivo, dialetticamente spiega e condiziona e pure rinvigorisce un'ambizione di sostitutiva eleganza e di aristocrazia intellettuale già insita nel fondamentale classicismo etico del Parini. Classicismo che, anche quando non cede al gusto estetistico della parola e dell'idillio arcadico, si definisce comunque, in sede di poetica e di esercizio artistico, come volontà di autorizzare in altissimi ritmi d'immagini una visione semplice e schietta e rusticamente sana della vita, una serenità e un gusto morale indubbiamente nuovo se misurato col metro della mediocrità arcadica, ma indubbiamente non fecondato e non drammatizzato dalle complesse implicazioni che, nella coscienza e nella sensibilità europea e anche italiana del Settecento, si maturavano nell'ambito del sensismo. Sicché rinunziando a certe rigide qualificazioni dei contenuti e dei temi del maggior Parini, pare anche a noi inesatto postulare una tarda involuzione « reazionaria » o neoclassica del poeta; di un poeta e di un grande artista che, nello scrivere (in una nota alla *Coltivazione dei monti* del Lorenzi) che « in un poema didattico gli argomenti sono un pretesto per la bella poesia, anzi che il fine assoluto di essa », certamente non intendeva contraddire e non contraddiceva in effetti alla poetica della sua operosa giovinezza, non rinnegava ideali e sostanziali fedi della sua coscienza. Ma, al più, cessate le ragioni contingenti dell'asprezza polemica, cessava di reagire ai contenuti del suo tempo, e di quelle occasionali adesioni svelava e illimpidiva il più vero significato nella conquista d'una nobiltà definitivamente libera e rivissuta in equilibrio interiore e superiore armonia delle forme.

Come ognun vede, è proprio la ricchezza e la complessità medesima del metodo del Binni a render possibile una discussione che, nell'ambito delle sue proposte e utilizzando i suggerimenti forniti dalla sua nozione di « poetica », sfumi e tenti di rendere sempre più delicati e attivi i nessi che alla nostra coscienza storicistica preme di rinvenire tra le tendenze culturali e spirituali di un'epoca e il concrtto nascere e svolgersi dell'individualità letteraria ed artistica: ove, soprattutto, l'accento e la sensibilità del critico si rivolgano a indagare come, attraverso quella singolare mediazione ideologica e sentimentale ch'è la personalità e la storia interiore del poeta, tutto un mondo di problemi storici e di comuni ansie morali alimenti il mondo della poesia, condizionandone, se non la quantità espressiva e la definizione estetica, sicuramente il tono e il reale atteggiarsi qualitativo. In tal senso, un'altra « occasione » critica ricca di risultati e altresì densa d'un sicuro avvenire di sviluppo e di approfondimento è fornita, nel volume del Binni, dal saggio *Linee e momenti della poesia carducciana*: che imposta in maniera nuova e sensibilmente moderna il problema del Carducci, tuttora aperto alle instabili valutazioni della critica, e d'altra parte bisognoso di un ripensamento unitario e di una chiara precisazione della singolare posizione umana e letteraria del poeta e dei limiti costitutivi della sua poetica e delle vene autentiche della sua poesia.

Già il Russo, in un vivacissimo saggio (*Carducci senza retorica*, ora nel volume omonimo), aveva attirata l'attenzione sull'importanza del tema funebre e nostalgico nella poesia carducciana, assumendo anzi polemicamente quel tema come insegna di battaglia contro tutte le interpretazioni, deformanti e addomesticate, d'un Carducci vate della terza Italia: e di conseguenza aveva indicata la necessità di liberarsi dalla falsa suggestione di alcuni momenti o componenti della oratoria carducciana per individuare con maggiore esattezza la vena autentica della lirica del poeta versiliese. Ora il Binni accoglie quel felice suggerimento, e lo rende criticamente operante in una visione dinamica dello svolgimento carducciano: non tanto opponendo al Carducci tradizionale un Carducci

segreto e ricostruibile in una ideale antologia di alcuni più intimi motivi, ma cercando di ricuperare, pur entro la varietà dei temi e degli atteggiamenti carducciani, un fondamentale centro d'irradiazione lirica, un sentimento della vita che percorre tutta l'ispirazione del poeta anche se attinge una sua peculiare accentuazione espressiva in alcuni momenti di maggiore spontaneità e di più sofferta interiorità. Il Binni non nega — e neppure sottovaluta come ostacolo ad una piena adesione della nostra sensibilità nei confronti del mondo carducciano — la vistosa e talora insopportabile presenza di tutto ciò che di quella produzione rappresenta la gran parte caduca: l'eloquenza irriducibile, la discontinuità di tono e di elaborazione interiore, il compiacimento tecnico, la scarsa consapevolezza teorico-culturale, la esilità del pensiero e della vita ideale; ma, mentre invita a intendere questi limiti come contenuti e momenti formativi di una esperienza complessa e non sempre illuminata da una sicura poetica, afferma d'altra parte la necessità e la possibilità di individuare un motivo unitario e profondo che illumini e caratterizzi la poesia del Carducci pur nella sovrabbondante complessità e apparente discontinuità ed eclettismo di contenuti e di toni: « Tale tema centrale è appunto l'essenziale sentimento carducciano dell'esistenza nel radicale incontro e contrasto di un sentimento della vita nella sua pienezza e di un ugualmente energico sentimento della morte come totale e fisica privazione di vita ». E in questo la novità stimolante della proposta del Binni. Non nella pretesa di risolvere tutto il Carducci in quel tema funebre o nel contrasto esplicito di quei due poli eternamente compresenti (contrasto che tuttavia trova la sua diretta espressione in alcuni momenti, e tra i più alti, della lirica carducciana), ma nell'indicazione d'un sottofondo tematico e sentimentale in cui l'ideale compresenza, o l'eco reciproca, dei due termini del contrasto esistenziale alimenta e stimola un risentimento profondo e permanente dell'animo poetico carducciano; sicché ogni sua espressione o movimento genuino presupponga quel motivo e sulla dialettica dei suoi poli si costruisca in libere e varie soluzioni tonali: « certo anche i momenti e i toni poetici più vari e liberi e vitalmente espansivi acquistano uno slancio più profondo, un risalto e una luce più intensa.... quanto più sottintendono la presenza di quella centrale base lirica, di quel sentimento primo entro il quale l'aspirazione alla serenità, al virile esercizio di valori vitali, di ideali umanistici (più aspirazione intensa che pacifico e sicuro possesso) si fa più vibrante ed energica proprio in relazione alla istintiva consapevolezza della totale privazione che ne rappresenta la morte ».

Su tale intuizione di fondo, ricca appunto, a nostro vedere, di innumerevoli possibilità ermeneutiche e di per sé capace di avviare in termini sostanzialmente nuovi l'intera problematica carducciana (anche nel suo alludere ad una condizione storica la cui considerazione ci sembra destinata a chiarire e motivare con maggiore precisione e pregnanza quel contrasto psicologico e individuale), il critico costruisce una sua fervida lettura del poeta, nella quale appunto la storia del Carducci, pur nella ricchezza e — talora — dispersione e giustapposizione apparente di motivi e di interessi, appare sostanzialmente dominata dalla sofferenza di un contrasto e di una situazione sentimentale che ne anima le fasi e ne condiziona gli sviluppi. Dall'iniziale attività programmaticamente « classica » e « pedante », alla stagione dei *Giambi*, al ripiegamento interiore nelle *Rime nuove*, alla situazione espressiva delle « barbare », tutto il volume poetico carducciano è esaminato dal Binni sulla traccia di quel fondamentale motivo d'ispirazione: i cui momenti sintomatici, condensati ed espressi nelle liriche *Nevicata*, *Ballata dolorosa*, *Visione*, il critico descrive, con penetrante finezza, in un apposito saggio dimostrativo. *Visione*, appunto e *San Martino*, testimoniano « la capacità di una visione più interna, segreta, allusiva persino », e in definitiva avviano il tono fondamentale dell'ultima stagione poetica di *Rime e ritmi*, in una « direzione di poesia più esile, ma genuina in cui il Carducci senile par tutto ripiegarsi.... enunciando proprio all'inizio del suo ultimo libro una vera e propria poetica della malinconia ».

Il Binni opportunamente insiste sulla sostanziale continuità dell'ultimo « tono » carducciano rispetto all'essenziale motivo di tutto il suo cammino poetico, e sulla auten-

ticità e consapevolezza di quella sfumata sensibilità malinconica che deve assumersi « come l'eco tutta interiore di quella fervida della gioventù ». Essa, e i suoi risultati, non vanno coinvolti in una generale condanna dell'ultimo Carducci, in un giudizio facile e diffuso che, con l'occhio all'involuzione politica del poeta e alla conseguente o coincidente oratoria delle odi celebrative, anche quella residua capacità di canto sommerga o confini in una generale accezione di senile stanchezza o di mera esercitazione su temi e contenuti lavorati a freddo e ormai privi di redenzione ispirativa. Lungi dal tentare una difesa del poeta in una attenuazione dell'esito conservatore e crispino della sua evoluzione politica (ché, anzi, in un altro saggio assai vivace, il Binni, discutendo le varie tesi politiche di noti studiosi, perviene ad una valutazione esatta e francamente esplicita della involuzione politica carducciana fino alle soglie del nazionalismo), il critico intende svincolare l'ultimo sviluppo poetico carducciano da un legame troppo rigidamente deterministico con quell'aspetto negativo o comunque involutivo della sua personalità: e propone appunto di distinguere, nell'ambito della tarda attività del poeta, tra « una evoluzione di poesia che si spinge fin dentro *Rime e ritmi* sgorgando dall'animo più segreto e privato del poeta.... e una involuzione di retorica più fortemente legata alle posizioni politiche e ideali ».

La tesi dello « sdoppiamento » consente in realtà al Binni di evitare contemporaneamente i rischi di una generica difesa del Carducci (che finirebbe col negare anche l'involuzione politica) e altresì lo schema, d'ispirazione rigidamente marxista, che troppo frettolosamente e meccanicamente vincola il giudizio sulla tarda poesia carducciana al processo della sua personalità etica e civile. Ed è d'altra parte tesi che in definitiva si pone come conferma e applicazione di una delle esigenze più inquiete e stimolanti della metodica binniana: quella che, pur in una fondamentale tensione storicistica, tuttavia non si appaga d'una storicizzazione che non colga dall'interno della poetica e della concreta carriera individuale il nesso che spiritualmente lega l'arte alla storia. Ma proprio per questo a noi pare necessario aggiungere che anche la poetica della malinconia, nei suoi risultati positivi come nei suoi limiti ideali, è un evento che non si spiega se non nel complesso dell'esperienza integrale del Carducci, e pertanto una sua vera caratterizzazione esige e presuppone un più approfondito rapporto con le condizioni umane e con tutto lo svolgimento spirituale dell'ultimo Carducci. Certamente l'involuzione politica non determina, in accezione meccanica, una involuzione poetica, non è immediatamente ragione d'impoverimento dell'ispirazione, né è circostanza che in sé comprometta l'esistenza o la possibilità della poesia. Ma altrettanto certo ci pare che il nuovo stato d'animo e le nuove ragioni d'indole storico e spirituale, di cui anche l'involuzione politica è segno, concorrano a spiegare e a motivare dall'interno quel tono particolare dell'ultima lirica carducciana: nonché il retore e il vate ufficiale, anche il poeta della malinconia senile, dei toni smorzati e delle visioni interiori, è indubbiamente in rapporto con una condizione spirituale di crisi, nell'ambito della quale, esclusivamente, occorre rintracciare la genesi e la ragione di quella tarda e sempre più univoca consumazione del tema centrale del mondo lirico carducciano, la sua estrema riassunzione in « atmosfera » malinconica. Lungi dal determinare una incapacità poetica e un estremo inaridirsi dell'ispirazione, la involuzione politica si pone come elemento d'una dialettica spirituale che è all'origine di una poesia diversa, non più alimentata da uno stato d'animo di robusta nostalgia del passato e di una costruttiva polemica col presente, ma immediatamente nutrita da una condizione umana di inquieta solitudine e di non più operosa amarezza: una solitudine e un distacco effettivo dalla storia del tempo, tanto più accentuati e irrelati quanto più il poeta fingeva un esteriore accordo coi tempi, tanto più lontani dal superarsi quanto più nella fanfara retorica e nelle visioni misticheggianti si andavano sperdendo e come tradendo quel cruccio polemico e quell'ansia ideale che avevano nutrito e sorretto il difficile ma pur poetico equilibrio dell'anima lirica carducciana.

ARCANGELO LEONE DE CASTRIS

CESARE BOZZETTI, *La formazione del Nievo*, Padova, Liviana Editrice, 1959, pp. 225.

Premesso, nella sua *Avvertenza*, che le *Confessioni* sono state a torto considerate per tanto tempo « un capolavoro fiorito quasi inspiegabilmente, una geniale improvvisazione del Nievo », e che solo in quest'ultimo quindicennio lo studio di inediti o scritti poco noti, cronologicamente anteriori al romanzo principale, si è intensificato e organizzato, l'autore di questo libro si è proposto il compito di finalmente ricostruire la storia di Nievo scrittore fin dai suoi primissimi inizi. Il Bozzetti conduce la sua ricerca non però con l'illusione di rintracciare necessariamente nella carriera nieviana motivi fin qui ignorati di precoci rivelazioni clamorosamente ora rivalutabili sul piano estetico, sibbene solo col preciso e metodico proposito di chiarire occasioni storico-ambientali e presupposti psicologico-culturali traverso cui venne a maturazione la poetica nieviana, i germi della quale, via via sviluppandosi in un processo di sperimentazioni varie, costituiscono poi le condizioni stesse da cui nasceranno anche le *Confessioni*. Le quali finiscono dunque col configurarsi ora, in opposizione al vecchio mito romantico, proprio come opera in cui è confluita la somma di complesse elaborazioni di cultura precedentemente compiute dal Nievo; del quale intanto il Bozzetti analizza con puntuale rigore quel particolare periodo di vita letteraria compreso fra il 1849 e il 1855, ponendo così le basi per una storia sistematica dell'itinerario mentale nieviano. Quali sono le principali componenti di tale periodo? Il parallelismo fra carriera intellettuale dello scrittore e contemporanee vicende politico-sociali italiane; il poligrafismo apparentemente dispersivo; il retorico e accademico anonimato di molte composizioni in versi cui fa contrasto la ricca e vivace intensità di molte lettere; il proposito, ad un certo punto, di dare alla vocazione letteraria ora una carica di autobiografismo lirico ora una funzione etico-civile. A proposito, in particolare, dell'attività epistolare del Nievo, c'è da dire che essa fu sempre fittissima. L'importanza delle lettere nieviane sta nel fatto che ivi l'autore esce molto spesso dai limiti della mera comunicazione epistolare, per studiare, in ampie digressioni liriche o concettuali, i suoi rapporti col mondo e le ragioni del proprio vivere. Si pensi alle settantuno lettere a Matilde Ferrari: documento di eccezionale importanza appartenente — assai più che alla cronaca della vita di Ippolito — alla sua storia di scrittore-poeta. Il Nievo vi riflette infatti i primi fondamentali orientamenti della sua maturazione: ad esempio, il motivo della responsabilità e della dignità personale, la fiducia nella fecondità dei sentimenti, l'amore dapprima esposto in forma effusiva e impressionistica ma poi inteso come mezzo di disciplinamento morale. Pare però a noi non del tutto accettabile l'opinione del Bozzetti secondo la quale l'amore è solo un movente secondario dell'epistolario a Matilde. Ora è verissimo che in esso confluiscono anche molti altri motivi della spiritualità nieviana: un risentito realismo di inquietudini interiori, la religione dei ricordi, l'incantata scoperta del mondo friulano, la passione politica, l'attenzione ai problemi stilistico-espressivi e la prevalente attitudine a un'eloquenza ferma e commossa; ma abbiamo avuto noi l'impressione, leggendo ben addentro nelle lettere e quindi nell'anima del corrispondente non ancora ventenne, che Matilde resta pur sempre — anche quando l'intenso individualismo di Ippolito sembra dare a questi suoi scritti un carattere quasi di soliloquio — l'onnipresente benché a volte apparentemente distanziata ispiratrice dei pensieri nieviani. I quali spaziano sì spesso al di fuori delle immediate ragioni amorose ma, a noi sembra, comunque gravitando (anche se indirettamente) attorno ad esse.[1] Ad

[1] Per la cortesia dell'avv. Oreste Mantovani di Mantova, discendente di Matilde Ferrari e proprietario dell'autografo di questo epistolario nieviano, mi è stata data recentemente la possibilità di sistematicamente collazionare sugli originali il testo delle lettere quale era stato pubblicato da Ivanoe Bonomi, parente della Ferrari, negli « Atti e Memorie dell'Accademia Virgiliana di Mantova » (cfr. vol. XXVI, 1943, pp. 79-220). Nel mentre si deve riconoscere l'utilità dell'opera del Bonomi, vada anche un ringraziamento al Mantovani, che mi ha permesso di fedelmente ripristinare l'interessante auto-

ogni modo, leggendo questo epistolario, viene presto in mente l'ascendenza ortisiana (analogia fra la delusione di Jacopo dopo Campoformio e la delusione di Ippolito dopo il '49), la quale provoca sì, qui, toni a volte stonati e perfino goffi, ma procura alla poetica nieviana anche acquisti preziosi, come l'immagine-simbolo di Venezia, patria amata e perduta. Le lettere a Matilde quindi documentano anche le consuetudini di lettura che il Nievo poco più che adolescente veniva via via accogliendo: oltre al Foscolo (massicciamente presente pur senza essere mai nominato), sono citati, ma solo marginalmente, Dante, Petrarca, Ariosto; ripetutamente invece ripresi vari francesi quali Lamartine, Chateaubriand, Sue, ecc. Soprattutto importante suggestione è quella trasmessa da Rousseau: mito primitivistico di un'umanità semplice, idillica disposizione paesistica, fiducia nella virtù consolatrice della natura sono le note traverso cui l'influsso del ginevrino risuona nello svolgimento dato dal Nievo, nell'ultima parte di questo epistolario, al tema del paesaggio friulano (anche se ci pare un po' ardito ritenere, come fa il Bozzetti, che « il Friuli.... fu per Ippolito quel che la Svizzera per Jean-Jacques », p. 109). Menzionate sono anche altre opere (ad es., la *Phisiologie du mariage* di Balzac) dalle quali il Nievo poté trarre spunti atti ad ispirargli quella vena umoristico-satirica che è un'altra non trascurabile nota — destinata anch'essa ad essere poi sviluppata nelle *Confessioni* — di questo epistolario.

Ma la personalità nieviana, contenuta *in nuce* nelle lettere a Matilde, tende poi ad ulteriormente arricchirsi perfezionando passate o attingendo nuove esperienze: primo frutto di tale arricchimento è l'*Antiafrodisiaco per l'amor platonico,* che rinarra la relazione con la Ferrari ma sostituendo al fervido idealismo di prima un tono ora di disincantato realismo; inoltre il Nievo vi mantiene la precedente aspirazione a ricreare letterariamente la ricca materia autobiografica, ma con l'acquisto, adesso, di uno stile più appropriato e più maturo. La spiccata vocazione epistolare del Nievo trova poi nuovo campo di manifestazioni nella corrispondenza da lui intrattenuta con due suoi intimi amici, il Magri e il Cassa, ove l'autore sviluppa in primo piano il mito dell'infanzia e dell'adolescenza, nonché il tema del senso della vita. Due diverse intonazioni colorano però, rispettivamente, le lettere al Magri e quelle al Cassa: a carattere intimistico lirico moraleggiante le prime (si ricordi soprattutto l'epistola del 30 giugno 1852: forse, sul piano assoluto della poesia, il capolavoro del Nievo), estroverso realistico umoristico le altre. È già qui una maniera descrittiva che, destinata a svilupparsi nella futura prosa delle *Confessioni* (si pensi alle eroicomiche avventure degli abitanti di Fratta), denuncia, per tal suo gusto della parola densa e icastica, la netta disposizione nieviana ad incidere sempre più fortemente nella realtà; il che in fondo è un altro indice della costituzionale adesione del Nievo al senso dei valori etici, confermata da un passo della succitata lettera al Magri: « Mi occupo seriamente di studi assai serii;... impiego in alcuni saggi di severa ideologia tutto il tempo che altre volte consumava nelle amorose fantasmagorie ». Ma una tappa veramente nuova e importante è raggiunta dal Nievo un po' più tardi, nel 1854, con la pubblicazione ad Udine del volume *Versi*: avvenimento che segna il passaggio da sperimentazioni tematico-formali fin qui mantenute solo in chiave privatamente autobiografica all'esordio pubblico, ora, di Nievo scrittore. Benché spesso convenzionale sia il contenuto e artificiosa l'espressione, codesti *Versi* vogliono avere — a parte la dedica a Matilde, in cui il Nievo fa riaffiorare il tema delle memorie e della contemplazione del proprio destino — una marcata attualità polemico-pedagogica: satireggiano ad es. la poesia arcadica e accademica e discutono il problema dell'utilità sociale dell'arte; e per poter esercitare sui lettori efficacia di persuasione adottano — ma, ahimè, non di rado a caso e perfino a sproposito: non giustificate cioè da un'intima necessità — formule espressive già consacrate da autorevoli tradizioni di letteratura parodistico-didascalica.

---

grafo nieviano nell'integrità, per la prima volta, della sua dizione originale. Sui risultati, soprattutto filologici, cui l'effettuata collazione mi ha condotto, riferirò prossimamente in un apposito resoconto.

Principale modello è qui il Giusti (celebrato addirittura come ideale scolaro di Dante), che presta, anzi ora rafforza nel Nievo quegli stilemi realistici giocosi parodistici di cui il padovano, come abbiamo visto, aveva già dato saggio. Se poi pensiamo alle esigenze nieviane di una letteratura « popolare » (in proposito si ricordino, ad es., le dichiarazioni rese da Carlino Altoviti nel cap. X delle *Confessioni* — « I nostri grandi autori io li ho piuttosto indovinati che compresi », ecc. ecc.... —, o la nota apposta alla poesia *Mastro Giorgio Sartore* nel numero del 16 aprile 1854 dell'*Alchimista Friulano*) troviamo una ragione di più per capire perché la poesia giustiana, appunto per quella sua rapida capacità di diffondersi in ogni strato sociale, dovette tanto attirare l'interesse del Nievo. Il quale intanto criticamente ripensava sui dubbi e sui problemi che la sua prassi di poeta gli proponeva: e nacquero così gli *Studii sulla poesia popolare e civile* (pubblicati la prima volta nell'estate del 1854), ove l'autore, fra l'altro anticipando il De Sanctis, abbozza un'interpretazione politico-sociologica della nostra storia letteraria, dedica amorosa attenzione alla vita della povera gente e ai caratteri delle situazioni regionali, pone tuttavia nel contempo l'esigenza anche di soluzioni stilistiche non solo letterariamente sostenute ma anche e soprattutto convenientemente adeguate ai rispettivi contenuti. Orbene: proprio l'acquisizione di questa nuova esigenza permette ora al Nievo di accorgersi che il suo primo volume di *Versi* — in quanto in funzione di tale esigenza non era stato scritto — era poverissimo di poesia, sì che il secondo, uscito nel 1855, si configura come una significativa autocritica resa dal giovane poeta: il quale infatti — pur senza attingere nemmeno adesso risultati effettivamente convincenti sul piano vero e proprio della poesia — cerca però di liberarsi dalla facilità improvvisatoria in cui era in precedenza incorso, di vagliare criticamente il suo stile, di svolgere contenuti di natura profondamente culturale in coordinazione col riaffermato desiderio di una prassi di vita socialmente impegnata. Ma a questo punto — dopo aver così elaborato, attraverso il tirocinio di pochi ma intensi anni, gli spunti gli stimoli gli interessi costitutivi della propria poetica — la via era al Nievo definitivamente aperta per la stesura del capolavoro. Non però negli schemi rigorosi ed essenziali della poesia potranno dispiegarsi le varie e perfino ibride componenti della poetica nieviana, facilmente tendente al prolisso, tentata dal gusto delle digressioni, aperta alla mutevolezza dei toni; sibbene nelle libere ed ampie strutture della prosa: e nasceranno così le *Confessioni*.

Utile fatica è quindi questa del Bozzetti: egli ha rischiarato con indubbia acribia un significativo e finora poco conosciuto angolo della letteratura ottocentesca, fornendo nel contempo stimoli per giungere a nuove conoscenze (del Nievo, ad es., restano tuttora da pubblicare — ma l'Einaudi, col suo progetto di un'edizione completa delle opere nieviane, vi sta provvedendo — componimenti letterari, quale il dramma *Emanuele* composto nel 1852, altre lettere e vari abbozzi di poesie). Il Bozzetti intanto ha fatto, e degnamente, la sua parte.

FERRUCCIO MONTEROSSO

CESARE LUPORINI, *Spazio e materia in Kant* (*Con una Introduzione al problema del « criticismo »*), Firenze, Sansoni, 1961, pp. 380.

A proposito di quest'opera del Luporini è difficile resistere alla tentazione di riprendere, in riferimento alla più recente letteratura kantiana, il discorso che dieci anni fa Norberto Bobbio faceva su questa rivista a riguardo degli studi hegeliani: la cultura di tipo crociano-gentiliano era stata maestra nell'imporre, attraverso l'opportuna distinzione di « vivo » e « morto », letture essenzialmente *metodologiche* di un autore; tuttavia (anzi, proprio per questo) a un certo momento una rinnovata coscienza storiografica ha sentito il bisogno, in Italia, di passare dalle utilizzazioni teoretiche alla comprensione *storica*. Due esempi macroscopici in questo senso sono appunto i « casi » Hegel e Kant; se si pensa, per far degli esempi, alle ricerche dedicate in questo dopoguerra alla *Critica della*

*Ragion Pura* da uno Scaravelli, agli scritti precritici dal Tonelli e all'*Opus postumum* dal Mathieu, il nuovo orientamento degli studi kantiani emerge con assoluta evidenza; e tuttavia in tale ambito problematico, prima di quest'opera di Luporini, rimaneva nel complesso una zona d'ombra: relativamente ai *Principî metafisici della scienza della natura* (1786). Solo Felice Tocco se ne era interessato all'inizio del nostro secolo; e solo nel 1959 ne è apparsa la prima traduzione italiana (ed. Cappelli, Bologna); ma anché in questo caso l'opera era presentata (da L. Geymonat) in una prospettiva di lettura esclusivamente metodologica (la sua *attualità* consisterebbe in « una singolare analogia tra certe istanze metodologiche che affiorano ripetutamente nell'opera kantiana, e analoghe istanze avanzate nel nostro secolo dai più moderni epistemologi »); e nella cultura filosofica italiana non si può dire che sia stata discussa a sufficienza questa impostazione geymonatiana, alla quale è pur da riconoscere il pregio di essersi opposta alla tendenziale svalutazione dei *Principî* che è rintracciabile ancora in un Mathieu. È per questo complesso di motivi che al Luporini va dato atto innanzi tutto di un merito fondamentale: non solo ha visto che l'unica via per una lettura al massimo storicizzante della *Critica della Ragion Pura* passa attraverso il costante riferimento all'opera dell' '86, ma, seguendo fedelmente questa direzione nell'elaborazione del suo libro, si è trovato a rivendicare a ogni pagina (e — ciò che più importa — non astrattamente, ma *in re*, a proposito di concrete questioni particolari) l'essenzialità di tal nesso. La tecnica usata dal L. è sostanzialmente questa: risalire dalle questioni poste nella *Critica* alle corrispondenti impostazioni e soluzioni offerte dai *Principî* sul piano della « metafisica della natura »; in tal modo entrambe le opere vengono a illuminarsi reciprocamente e il discorso acquista una singolare concretezza (ed è del resto ben noto come l'anima della storiografia filosofica del L. sia costituita dal costante sforzo di opporsi alle interpretazioni « formalistiche » dei diversi autori da lui studiati).

Sinteticamente la nuova proposta interpretativa del L. può esser presentata come un radicale spostamento del centro della *Critica* dalla « Analitica dei concetti » (categorie, loro deduzione, io penso, ecc.) alla « Analitica dei principî » (quantità — estesa e intensiva, sostanza, causa, ecc.); il che corrisponde alla effettiva intenzione di Kant, a quel che Kant pensava della sua opera (cosa completamente dimenticata dagli interpreti idealisti). Per queste ragioni l'indagine del L. si articola attraverso un continuo riferimento non solo all'opera dedicata da Kant ai problemi generali della fisica, ma anche a tutto il mondo della scienza del '6-'700, nella convinzione (non certo nuova nell'a.) che il pensiero moderno da Bacone a Kant non possa esser inteso se non lo si vede come riflessione su quella scienza della natura che dalla filosofia si stava per l'appunto allora rendendo autonoma; anzi, il riconoscimento kantiano di tale autonomia è giustamente presentato in questo libro come « elemento determinante del criticismo ». Da questo punto di vista si può dire che dopo Kant la filosofia moderna compie una svolta capitale: la sua è l'« ultima filosofia naturale », cioè tutta intessuta attraverso il riferimento ai risultati, ai problemi e ai metodi della scienza contemporanea, anche se tuttavia non più direttamente produttiva e stimolatrice sul piano scientifico vero e proprio (come avveniva per le grandi metafisiche-filosofie naturali del '600). « Segno anche questo — conclude il L. — che essa marcava la fine, ormai, di un ciclo storico ». Del resto già in una nota del suo libro su Voltaire l'a. aveva icasticamente definito Kant come, storicamente, un « epigono » (in rapporto alla sua elaborazione di temi che furono tipici del primo settecento europeo). In quell'occasione il L. tuttavia si riferiva in particolare alla tematica dei « limiti » propri dell'uomo (e al conseguente agnosticismo); e questa problematica è attualmente sviluppata dall'a. nell'ampio saggio (« Introduzione al problema del criticismo di Kant »), premesso a quello che dà il titolo al libro, ma già pubblicato a sé — in un numero limitatissimo di copie — nel 1955; in tali pagine l'attenzione è accentrata soprattutto sulla componente empiristico-illuministico-antimetafisica del kantismo teoretico, mentre nel saggio maggiore viene in primo piano la componente epistemologico-« trascendentale ». Tuttavia le due prospettive, come è nei voti dell'a., si integrano perfettamente; non solo egli avverte

esplicitamente che una ricostruzione storica di Kant deve tener conto contemporaneamente della *pars destruens* e della *pars construens* della *Critica*, ma mostra anche in effetti qual tipo di intima connessione si riveli in punti particolarmente delicati della dottrina kantiana. Un esempio: il L. mostra molto bene come la problematica della « permanenza » (decisiva per definire la nozione fondamentale di *materia*) sia essenzialmente legata alla dissoluzione del concetto teologico dell'anima come sostanza, nel senso che l'appello kantiano alla « permanenza » (temporale, ma in senso obiettivo) scaturisce dalla necessità di trovare un elemento di oggettività tale che sia capace di staccare le cose, per così dire, da quel flusso meramente rappresentazionale-coscienziale, del tutto « soggettivo », contro il quale altrimenti si appiattirebbero (e quindi si negherebbero come *oggetti*); è pertanto chiaro che questo abisso scavato da Kant tra la soggettività, cui corrisponde il tempo come forma del senso interno, e la materia (in sede di filosofia trascendentale, la « sostanza »), cui corrisponde un tempo obiettivo come permanenza, presuppone l'eliminazione di ogni *sostanza* che possa esser sostrato dei fenomeni interni.

Questa riduzione della sostanza all'ambito esclusivo della esperienza esterna — donde l'articolazione essenziale dei due termini del titolo dell'opera: spazio e materia — costituisce quel lato *materialistico* di Kant che il L., riprendendo esplicitamente alcune incidentali osservazioni dei classici del marxismo, vede contraddittoriamente intrecciato al lato idealistico di Kant. Tuttavia c'è qualcosa da osservare e sul materialismo e sull'idealismo di Kant: il primo — dice L. — ha in sé alcuni elementi di dialettica oggettiva direttamente germinanti dal terreno stesso delle scienze della natura: si tratta di quella nozione di « opposizione *reale* » che già nel 1763 Kant aveva scoperto contrapponendola all'opposizione logica (mera contraddizione) e che nei *Principî* vede operante nel costituirsi della materia attraverso la collaborazione delle due opposte forze « originarie », di attrazione e di repulsione; quanto all'idealismo di Kant, si tratta pur sempre dell'idealismo da lui stesso detto trascendentale o formale, definito cioè *solo* dalla tesi della idealità dello spazio e del tempo (di cui è conseguenza immediata la distinzione di fenomeni e noumeni); e a questo riguardo il L. ha scritto un interessante capitolo per dimostrare come questa celeberrima posizione kantiana non sia tanto un punto di partenza, quanto piuttosto un punto di arrivo di una problematica scientifica alquanto caratterizzata: è la problematica della divisibilità (fisica) della materia nel suo rapporto con la divisibilità (logica) dello spazio, impostata da Kant già dal 1756 (*Monadologia physica*) e condotta a integrale soluzione solo nei *Principî* (e non ancora nella *Critica*, a ragione della incompletezza del concetto di materia presentato in quest'opera). L'idealismo trascendentale interviene appunto (oltre che a garantire la realtà della libertà umana) a risolvere l'antinomia continuo-discreto: la necessità del semplice è una necessità della « ragione » a riguardo delle cose in sé, ma sul piano fenomenico (« scientifico ») vale solo la tesi del continuo materiale divisibile all'infinito.

Idealismo trascendentale, dunque, e non idealismo *tout-court*; idealismo nato da esigenze precise della scienza e codificante una distinzione (di ciò che è *per noi* e ciò che è *indipendentemente da noi*) che per due secoli era stata comune a tutto il pensiero europeo (sia all'empirismo che al razionalismo), non idealismo romantico. In questo senso la polemica del L. è continua e programmatica: « in Kant non si trova mai il personaggio « Io trascendentale », tante volte attribuitogli dagli interpreti, sulla scorta dell'idealismo fichtiano e posteriore. Chi conosce e opera, anche per Kant, sono gli uomini e soltanto gli uomini, individui umani viventi » (p. 86). Tuttavia al L. evidentemente non piacciono le polemiche troppo facili: mai cede alla pur ovvia tentazione di lunghe tirate contro le astrattezze storiografiche dei Croce e dei Gentile e dei loro seguaci, per esempio. Il suo orizzonte è molto più ampio: vuol vedere anch'egli Kant in rapporto con gli sviluppi posteriori del pensiero filosofico, ma sceglie per l'appunto non degli epigoni, ma direttamente la posizione hegeliana; e al proposito il pensiero del L. è (schematicamente, ma non senza il rischio di banalizzarlo) questo: attraverso la rivendicazione della oggettività e della positività della contraddizione Hegel supera la tipica considerazione kantiana della con-

traddizione come « macchia » che purtroppo deturpa la ragione, ma dalla quale va lasciato immune il reale; e in tal modo avvia a quella risoluzione dell'antinomia « naturalismo-storicismo » (emergente appunto dal confronto Kant-Hegel), che per il L. solo il marxismo riuscirà a raggiungere. Tuttavia questo risultato ha alla sua radice lo smascheramento critico della mistificazione idealistica hegeliana, rispetto alla quale mantiene una sua permanente attualità la rivendicazione kantiana non solo della finitezza dell'uomo come « individuo umano vivente » (che pur dovrà esser liberata dall'impronta teologica che ha in Kant a motivo della sua concezione *creaturale* dell'uomo), ma anche della indeducibilità del sensibile empirico. Come si sa, è sulla base di questa posizione (l'*esistenza* non è un « predicato ») che Kant sgretola quell'ipotesi deistica che prima di lui sembrava pressoché connaturata agli sviluppi della scienza meccanica della natura attraverso la prova fisico-teleologica; Kant riconduce tale prova a quella ontologica e contro questa fa valere la sua concezione per l'appunto anti-razionalistica dell'esistenza, mentre all'opposto Hegel considererà proprio la prova ontologica come il punto più alto raggiunto dalla metafisica prekantiana nella direzione di una definizione della identità di essere e pensiero. Ma anche a tal riguardo il L. non dimentica il legame di questo tema della *pars destruens* del kantismo teoretico con un corrispondente tema della *pars construens* (« metafisica della natura », sostituita alla vecchia ontologia): il motivo positivo che corrisponde all'antideismo di Kant è la considerazione della forza attrattiva come tale che, pur non analiticamente contenuta nel concetto di materia, possa tuttavia contribuire a costituirla come forza « originaria », al pari della forza di repulsione, senza la necessità che quella non analiticità del rapporto rimandi ad un ricorso teologico del tipo di quello newtoniano. Come si vede, il piano epistemologico e quello più propriamente gnoseologico della problematica kantiana tendono a incontrarsi: il dinamismo immanentistico, in qualche modo « materialistico », dei *Principî* dà il braccio alla polemica della *Critica* contro la leibniziana « intellettualizzazione » dei fenomeni, fondata sul misconoscimento di quella radicale eterogeneità qualitativa tra intelletto e sensibilità, che sta a fondamento della concezione kantiana dell'esistenza (si pensi all'argomento dei « cento talleri »).

Tuttavia la critica di Kant non si esercita solo contro il ricorso teologico proprio tanto di Leibniz che di Newton, ma anche contro quel platonismo teoretico-metafisico che, così in Galileo come in Leibniz, sembrava l'unica giustificazione possibile della struttura teoretica del moderno sperimentalismo, a ragione di quei suoi decisivi elementi di noeticità, che lo rendono irriducibile al mero empirismo. Si potrebbe in realtà dire con ancor maggior ragione per Leibniz quel che è stato finemente osservato per Galileo: « la nuova scienza è per lui una prova sperimentale del platonismo » (Koyrè); basti pensare a quel riferimento (veramente decisivo ed estremamente rivelativo) al *Menone* platonico, che troviamo tanto in Leibniz che in Galileo; ma a riguardo di tal problematica è forse meglio riandare alle pagine veramente stimolanti di un testo caro al L., il Dingler. Quando Kant dice che « in ogni dottrina particolare della natura si può trovare solo tanta scienza *propriamente detta*, quanta è la *matematica* che si trova in essa », chiaramente ci appare la centralità che per la meccanica classica aveva il problema dell'applicabilità della matematica alla fisica; orbene, a Kant va il merito non solo di aver tentato in qualche modo una soluzione teoretica (non platonica, né immediatamente pragmatistica — come in altre correnti del '700) del problema, ma innanzi tutto di aver posto con chiara coscienza il problema stesso. La soluzione kantiana è costituita dalla dottrina della idealità dello spazio e del tempo, sia perché questa rende possibile la rivoluzione copernicana (permettendo di distinguere nettamente fenomeni e cose in sé), sia — più particolarmente — perché, attraverso la distinzione di intuizione pura ed intuizione empirica (forma e materia della sensibilità), si presenta come fondazione filosofica di quella distinzione di qualità primarie (matematizzabili) e qualità secondarie (soggettive) che, essenziale alla scienza moderna, era stata semplicemente *descritta* da Locke. E ciò non basta: tra Locke e Kant c'era stata la critica berkeleyana e humiana di quella distinzione; di modo che la fonda-

zione kantiana è in realtà una restaurazione, del tutto analogamente a quel che avviene per il recupero della necessità causale in senso oggettivo dopo la relativa critica dello Hume. Questi — distinzione dei due tipi di qualità e necessità del nesso causale — sono dal L. considerati come i due pilastri della scienza galileiano-newtoniana e proprio per questo centrali nelle motivazioni *storiche* del pensiero teoretico di Kant.

Per comprendere storicamente Kant, il modo di leggerlo è unicamente questo, qui indicatoci dal L.: mettendolo in connessione con ciò che gli sta alle spalle, senza snaturarlo col proiettargli sopra retrospettivamente la luce degli sviluppi posteriori della filosofia. Il che non implica poi affatto che dall'interno stesso di siffatta lettura non possa emergere l'indicazione di alcuni motivi di particolare attualità, recuperabili teoreticamente ed eventualmente reintegrabili in diversi contesti filosofici attraverso una opportuna traduzione (e al proposito il L. rende esplicito il suo modo di pensare parlando di una relativa autonomia della teoreticità umana, che ha sì il suo criterio ultimo di verità nella prassi, ma non sta con essa in un rapporto di identità analitica). È il caso — si è visto — del nesso kantiano sensibilità-esistenza, al quale il L. dedica un lungo capitolo a proposito della *Confutazione dell'idealismo* aggiunta da Kant (contro Cartesio e Berkeley) nel 1787; in questa sezione l'a., dopo aver presentato un ragionato rifiuto della teoria della « doppia affezione », mostra come la dottrina kantiana della sensazione, intesa quale *trait d'union* tra il reale assoluto e la soggettività umana, abbia appunto la funzione essenziale di garantire il realismo della cosa in sé, per nulla affatto interpretabile (osserva L.) alla maniera metodologistica dei neo-kantiani, quale mero concetto-limite; ed è sempre la dottrina della sensazione a convincerci che la kantiana « realtà oggettiva » delle categorie non è affatto esauribile in un'interpretazione (« razionalistica ») della oggettività come semplice universalità (intersoggettività). Ma a proposito della problematica della sensazione si impone un confronto tra il L. e lo Scaravelli, giacché nelle pagine del primo ci sembra spesso presente, anche se non esplicita, una polemica contro l'interpretazione che della categoria della realtà diede appunto lo Scaravelli. Il merito fondamentale di questi fu nel sottolineare al massimo la insospettata distanza della quantità intensiva dalla quantità estesa (contro le tipiche confusioni, ad es., di un Martinetti); tuttavia a un certo momento lo Scaravelli parve dimenticarsi che in entrambi i casi si trattava pur sempre di « quantità », e arrivò a presentare la categoria della realtà come capace di distinguere matematica e fisica, mentre Kant parlava esplicitamente di *mathesis intensorum* (presentandola come « seconda applicazione della matematica alle scienze naturali ») e non per nulla aveva riunito quantità estesa e quantità intensiva sotto il gruppo comune dei « principî *matematici* », riguardanti il solo contenuto del fenomeno, in opposizione ai « principî *dinamici* », relativi alla esistenza del fenomeno. È questa distinzione ad esser particolarmente presente al L.: « la *realtà* come tale non è ancora in Kant l'*esistenza* », cioè: il reale attestato dalla sensazione può esser visto e nel suo aspetto esclusivamente qualitativo e nel suo significato propriamente esistenziale; e questa distinzione, sfuggita in parte allo Scaravelli, deve esser mantenuta se si vuol comprendere l'anti-idealismo di Kant. « L'apriori — dice L. — non è il medesimo in tutte le parti della *Critica* »; e infatti: al livello dell'apriori quantitativo non è affatto ancora messo fuori giuoco un ideismo alla Berkeley (perfettamente accordabile con l'aspetto *qualitativo* della sensazione), mentre invece è possibile confutarlo (come in effetti fa Kant) all'ulteriore livello dell'apriori dinamico, riguardante per l'appunto l'esistenza. Quanto al fatto, poi, che la « Confutazione » kantiana giri attorno alla nozione di « permanenza » in senso oggettivo (introdotta a definire la sostanza-materia, cui corrisponde percettivamente l'impenetrabilità, fondata sulla forza di repulsione), ciò si spiega perfettamente tenendo presente che con la permanenza siamo già per l'appunto entro i principî dinamici, cioè parliamo dell'esistenza del fenomeno. In questo senso il L. può ben dire conclusivamente che « la vera categoria della esistenza è quella di sostanza, la cui applicazione è resa possibile dalla permanenza », anche se poi non è senza ragione che Kant ripresenta l'esistenza nella sua accezione meramente

modale (in vista della critica della teologia razionale, così come la esistenza come permanenza-sostanza sarà la base della critica della psicologia razionale).

Tuttavia un punto ci sembra rimaner aperto in questa serrata (ma lineare, anche se non facile) ricostruzione del L.: la problematica della permanenza implica la nozione di un tempo oggettivo; non solo, ma implica anche un essenziale riferimento alla successione oggettiva (esprimente il rapporto causale, come la permanenza esprime la categoria di sostanza), in relazione alla quale essa si definisce; ma in questo caso l'*ordine* della successione fenomenica, la sua irreversibilità (si pensi all'es. della nave che scende il fiume), è imposto dall'esistente fenomenico percepito al soggetto « legislatore ». Orbene, come può rimanere legislatore un soggetto cui è *imposto* quell'« ordine » attraverso cui si esprime una legge così importante come quella di causa? Indubbiamente qui emerge, se vogliamo, il materialismo di Kant, ma emerge appunto nella sua contraddizione con l'idealismo trascendentale, in cui apre una falla decisiva. La vecchia osservazione del Brunschvicg (« le principe de causalité se rend ici coupable » di una rovinosa « infraction à la discipline de l'*Analytique trascendentale* »), benché inesatta nel suo contesto, rimane — ci sembra — fondamentale. Conclusione: il L. giunge effettivamente a incontrarsi con questa posizione kantiana (p. 242), ma non pone esplicitamente il problema; e ciò non è, crediamo, senza una ragione, se si pensa che egli (nell'*Avvertenza* preliminare) ci promette un'ulteriore ricerca su Kant che metta a fuoco proprio i problemi della causalità. Del resto si può dire che questa apertura problematica, qui particolarmente evidente, non è l'ultimo dei pregi dell'opera del L., della quale sarebbe poi ingiusto tralasciare di indicare così alcune virtù di stile (e in particolare la briosa felicità di certe improvvise metafore) come la distanza da quel rischio di costruttivismo filosofico che è così frequente per ricerche di impegno teoretico tanto radicale quanto quello che il L. accoppia in questo libro alla sua caratteristica ansia di storicità.

SERGIO C. LANDUCCI

TH. HOBBES, *A dialogue between a philosopher and a student of the Common Laws of England*; G. W. LEIBNIZ, *Specimen questionum philosophicarum ex iure collectarum, De casibus perplexis, Doctrina conditionum, De legum interpretatione*, con saggio introduttivo di TULLIO ASCARELLI, Milano, Giuffré, 1960, pp. 420.

La pubblicazione di questo volume, primo di una collana di « Testi per la storia del pensiero giuridico », diretta dal compianto Tullio Ascarelli e da Michele Giannotta, non può non essere accolta con soddisfazione, da una rassegna quale « Belfagor », che ha sempre sostenuto il valore attuale e moderno di una interpretazione storicistica della cultura. Lo scopo di questa collana, cui auguriamo cordialmente il successo, è appunto quello di ravvivare, nella discussione sui principî giuridici, il senso della storicità delle formule, dei postulati e delle norme, che solitamente, nella pratica professionale, vengono o accettati nella loro miracolosa intangibilità e sublimità metastorica oppure sottoposti alla precarietà dell'arbitrio individuale.

In particolare, ci pare molto opportuno l'accostamento del filosofo inglese con il tedesco, non solo per la loro contemporaneità e per una certa curiosa sorte delle loro vicende di teorici del pensiero giuridico e politico, che li accosta l'uno all'altro (nonostante le loro speranze di rendersi utili con le proprie osservazioni giuridiche e politiche, essi non furono seriamente apprezzati dai potenti e dai dirigenti della politica del tempo per quanto avevano asserito nelle loro opere, e, per Hobbes, il sospetto lo mantenne lontano dalla corte degli Stuart cui pure sperava di dare un contributo di consigli), quanto piuttosto per la illuminante differenza di impostazione e di motivi che rende quanto mai interessante la presente pubblicazione, illustrata da un pregiato e dotto saggio introduttivo dell'Ascarelli (« Hobbes e Leibniz e la dogmatica giuridica »). Ciò che colpisce a prima

vista è la luce nuova nella quale vengono considerati i due filosofi, attraverso un sostanziale capovolgimento di vedute e di valutazioni che giungono a fare del primo — solitamente ritenuto il campione dell'assolutismo — il precursore del moderno diritto dello stato democratico, per il rilievo che assume nel saggio illustrativo la sua profonda concezione storicistica della legge; il secondo invece appare piuttosto un conservatore, preoccupato di rendere intangibile quanto è già stato accolto e sanzionato dalla società signorile di cui fa parte, mediante un'opera di riordinamento e di sistemazione del materiale giuridico esistente in modo che, distinguendo tra diritto e legge e tra norma giuridica e sua applicazione, si rendano salvi e intaccabili i capisaldi formali della struttura sociale consolidata, al fine di preservarla da prospettive nuove e da istanze progressive.

Nella esposizione della posizione hobbesiana e dalla stessa lettura del *Dialogo tra un filosofo e uno studente circa il diritto consuetudinario in Inghilterra* (che è corredato da interessanti postille del prof. Giorgio Bernini) emerge chiara ed evidente la modernità del filosofo inglese, sia per i presupposti nominalistici del suo pensiero — che per il suo rigore matematizzante si ricollega alla tendenza generale del contemporaneo pensiero scientifico dell'epoca (è ancora il caso di ricordare le relazioni tra Hobbes e il vecchio Galilei?) — sia in particolare per la posizione singolare che assume il suo « assolutismo », rivolto, più che a giustificare la origine e la discendenza divina del potere regio, a individuare attraverso una analisi razionale gli assiomi fondamentali sui quali si fonda il potere statale, visto esclusivamente nella sua unicità ed esclusività. Non va infatti trascurato, al riguardo, quanto è già stato autorevolmente osservato dal Bobbio sulla preoccupazione precipua che spinse il filosofo inglese a farsi sostenitore delle tesi assolutistiche: la difesa dello stato moderno contro le forze eversive ed antagoniste, il potere ecclesiastico e l'individualismo di origine rinascimentale, che, per motivi diversi, costituivano delle tendenze centrifughe, limitative dell'assolutezza ed esclusività del potere statale.

A tal riguardo molto opportune ed adeguate ci paiono le considerazioni dell'Ascarelli sulle ragioni dell'antigiusnaturalismo dell'Hobbes e sulle sue feconde implicazioni: « nell'impostazione hobbesiana si esprimeva — si osserva (p. 14) — una rigorosa mondanizzazione nella concezione della società e della legge: non più divinamente posta o naturalmente data, ma umanamente dettata, e dettata in virtù di un umano contratto che fonda la sovranità ». Questa profonda e forse inconsapevole istanza storicistica nel pensiero dell'inglese si concretizza per un verso nella negazione della nozione di « stato di natura » come situazione paradisiaca e perfetta, matrice di norme giuridiche vincolanti l'umanità in astratto e fuori di ogni particolare forma di associazione civile, e per l'altro nella affermazione della condizione di ferinità iniziale dell'uomo e perciò di quello *status* di istintività che lo spinge, per l'esigenza stessa di sopravvivere, a superare e a negare la condizione di natura, a trasformarsi da istintivo in essere razionale, mediante un radicale e preliminare atto di volontà che gli fa riconoscere essenziale la sottomissione ad un potere sovrindividuale. Si badi, però, che la eliminazione di ogni elemento di trascendenza da questa veduta hobbesiana dell'origine dello stato porta necessariamente all'assolutizzazione della legge, proprio per quella stessa irreversibile decisione dell'uomo di sottoporsi all'autorità statale. Giustamente osserva l'Ascarelli che si ritrova in questa assolutizzazione la stessa affermazione rousseauiana del valore preliminare ed assoluto della legge, quale espressione della *volonté générale*.

Il superamento da parte di Hobbes della dicotomia tra mondo storico e mondo sovrastorico implica conseguenze degne di rilievo, quali la negazione di ogni spontanea adesione ad un comportamento giuridico da parte degli individui e la netta separazione dalla concezione medievale del diritto. Quanto alla prima, basterebbe richiamarci al già segnalato radicale volontarismo dell'Hobbes; questo infatti si manifesta nell'asserzione decisiva secondo cui la legge altro non è che il comando del sovrano, sia del monarca che del popolo, poiché soltanto questa è la via che conduce ad una pacifica convivenza tra i sudditi; ed anzi il comando sovrano si assolutizza in legge proprio per la sua funzione

essenziale alla sopravvivenza della comunità e, quindi, dei singoli: la sua intersoggettività infatti è garanzia di eguale trattamento tra i sudditi e assicura altresì costoro da ogni degenerazione del potere da assoluto in dispotico (molto opportunamente anzi l'Ascarelli mette in rilievo la scarsa simpatia di cui Hobbes godette presso i sovrani assoluti e in particolare presso il suo, per il limite preciso elevato contro ogni velleità dispotica). È anzi proprio questa consapevole e volontaria presa di posizione della collettività e del suo gruppo dirigente che fa osservare all'Ascarelli come, di fronte ad una circostanza di tal genere si riveli assolutamente falsa la convinzione tradizionale di un innato senso giuridico del popolo inglese, una sorta di sua naturale saggezza legale; il fatto è che questa saggezza « viene idealizzata negando quel momento volitivo e di cosciente intervento della classe politica che invece è stato storicamente pel diritto inglese assai più pronunciato di quanto non sia stato per altri diritti ». È interessante notare che con questa storicistica valutazione dell'opera giuridica delle classi politiche al potere Hobbes può giungere, in polemica con il Cocke, a negare l'esclusività ermeneutica dei giuristi riuniti in un corpo a sé nell'ambito di tutta la società, proprio laddove asserisce che tutti i cittadini possono interpretare la legge. Questa posizione, come nota l'Ascarelli, indica la superiorità democratica di Hobbes rispetto al Cocke e lo colloca sulla stessa linea che, attraverso Rousseau e Kant, condurrà alle moderne concezioni democratiche.

Così, per la valutazione del pensiero giuridico medievale, l'Ascarelli mette in evidenza la netta prevalenza del pensiero moderno già affermato con l'assolutismo hobbesiano, che trova la sua più essenziale qualificazione nella distinzione tra diritto e morale, che invece il medioevo non intende riconoscere, cadendo in una semplicistica visione moralistica cui la legge, per essere accettata in quanto tale, deve necessariamente adeguarsi. In questo semplicismo ricade lo stesso pensiero giusnaturalistico che, non avendo chiaramente distinto tra norme giuridiche e coscienza etica, postula obbligatoriamente la trascendenza e la preminenza di un sopramondo di natura chiaramente teologica. In un gruppo di note molto acute, l'autore del saggio introduttivo rileva come « il segno del pensiero giuridico moderno sta proprio in una coscienza etica che con Kant rifiuta di fissarsi in norme materiali e torna in sostanza a vedere nel bene una continua tensione verso il bene »; più tardi questa tensione di tipo illuministico verrà ripresentata, con una concezione concretamente dialettica, in una visione più corposa, come tensione tra presente e futuro, ad opera del pensiero marxistico.

Ciò che consente il passaggio, senza che vi sia diversione di interessi e di problemi, da Hobbes al Leibniz, è proprio il fatto che la comune e preliminare esigenza di certezza che entrambi gli autori vogliono realizzare nelle loro indagini giuridiche, porta invece il Leibniz a posizioni nettamente diverse e in alcuni casi opposte a quelle di Hobbes. Mentre questi era per la distinzione tra diritto, morale e teologia, e per una concezione sostanzialmente volontaristica del diritto, Leibniz invece è per una veduta statica e conservatrice dell'ordinamento giuridico, e attraverso la ispirazione razionalistica del suo pensiero rivela la sua fondamentale preoccupazione di riordinare e organizzare il diritto, in modo da farne un corpo unico e sistematico che possa essere ricondotto a proposizioni semplici, ad assiomi fondamentali, reperiti non fuori od oltre, ma nell'ambito stesso della speculazione dogmatica già conseguita dalla società del suo tempo.

Per Leibniz il diritto è una essenza divina e perciò eterna ed immutabile sulla quale non può appuntarsi alcuna indagine critica; il suo razionalismo lo conduce a dare al diritto la qualifica e la natura delle verità di ragione, che sono eterne, in modo da sottrarlo completamente ad ogni perturbazione o ad ogni evoluzione. Perciò il problema che più lo appassiona (e che emerge dalla lettura degli stessi saggi giuridici pubblicati nella raccolta che stiamo esaminando) è quella dell'interpretazione, da lui vista come passaggio dall'ordine di diritto all'ordine di fatto, nell'ordinata riduzione del diritto generale alle legislazioni particolari, in modo che non ne venga oscurata la illuminante razionalità, riflesso della sua stessa natura divina, che sola giustifica la validità giuridica ed etica delle leggi di una società. Per questa subordinazione delle leggi positive ai razionali ed

eterni principî fondamentali del diritto, Leibniz, accostandosi al giusnaturalismo, ripropone nuovamente la convergenza tra diritto ed etica, che Hobbes invece aveva superato, ed anzi si spinge fino ad accusare di utilitarismo una legge che s'allontani dall'etica, per quel presupposto per cui la giustizia non è soltanto umana ma anche divina, e l'una e l'altra rientrano in un unico sistema. Osserva a questo riguardo l'Ascarelli che è proprio questa unità di divino ed umano, di etico ed utilitario, che dà un'impronta sostanzialmente conservatrice sia alla visione giusnaturalistica che a quella del Leibniz.

Ecco perché Leibniz non discute sui principî, non rivede i fondamenti dell'ordinamento giuridico esistente, non vi rivolge alcuna considerazione critica. Il suo interesse eminentemente logico lo porta a vedere la problematica giuridica soltanto nella sua applicazione e nella sua interpretazione. Anche in questo però egli rivela, ancora una volta, la sua natura razionalistica, poiché l'applicazione deve, per lui, « essere argomentata per ogni possibile caso, nonostante peculiarità di situazioni di fatto o antinomie di testi »: determinare, cioè, nella probabilità e casualità delle situazioni di fatto, un oggettivo criterio di verità, in modo che questo possa essere applicato, senza incertezze o dubbi, dal giudice.

Leibniz si preoccupa perciò di ritrovare al diritto vigente un fondamento fuori della stessa tradizione del diritto, in una sfera metastorica, che lo porta direttamente a rinnovare la medievale identificazione tra dottrina giuridica e dottrina teologica. Soltanto il superamento di questa posizione — osserva giustamente l'Ascarelli — ad opera di Kant, consentirà di superare la visione decisamente statica del Leibniz e consentirà una veduta storicistica del diritto, così come aveva fatto il Pufendorf, di cui Leibniz respinse le conclusioni, e come farà poi Marx che coglierà tutta la portata storica del diritto, ed in particolare del diritto privato, che invece il Leibniz assolutizzò nella difesa astorica ed assoluta del diritto di proprietà privata.

La giustapposizione del Leibniz e di Hobbes offre all'Ascarelli utili ed interessanti considerazioni; egli non si nasconde i limiti del positivismo giuridico hobbesiano (costretto a far ricorso costantemente ad una rinnovata manifestazione della volontà sovrana, e quindi ad un intervento e ad una iniziativa del potere assoluto, fondamento unico della legislazione dello stato), ma mette soprattutto in evidenza i pericoli della dogmatica giuridica espressa in maniera eminente nel pensiero leibniziano: la critica della dogmatica infatti consente il superamento di ogni dicotomia che renda statica e inerte la storia del diritto, distaccando in maniera assoluta e rigida diritto e giurisprudenza, che invece debbono essere visti dallo storico sempre in correlazione attiva. Soltanto per tale visione unitaria e operativa è possibile raggiungere una visione concretamente storicistica della produzione giuridica, considerandola non già nella sua cristallina e iperuranica eccellenza, ma come momento necessario del progresso storico dell'umanità.

Franz Brunetti

# LIBRI RICEVUTI

ANDCIDE, *L'orazione De reditu*, introduzione e e commento a cura di Umberto Albini, Firenze, Le Monnier, 1961, pp. 110.

ALBERTO ARBASINO, *Parigi o cara*, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 751.

ALFRED Y. AYER, *Linguaggio verità e logica*, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 262.

NICOLA BADALONI, *Introduzione a G. B. Vico*, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 415. — Sarà recensito prossimamente da Sergio Landucci.

GRIGORIJ BAKLANOV, *Una spanna di terra*, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 249.

CARLO BERNARI, *Bibbia napoletana*, Firenze, Vallecchi, 1961, pp. 274.

SERGIO BERTELLI, *Erudizione e storia in Ludovico Antonio Muratori*, Napoli, Istituto Italiano per gli studi storici, 1960, pp. 545.

BRONISLAW BILINSKI, *L'agonistica sportiva nella Grecia antica*, Roma, Signorelli, 1961, pp. 138.

BINI, *Poesie partigiane*, Parma, Guanda, 1961, pp. 85.

KAREN BLIXEN, *Racconti d'inverno*, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 351.

*Bologna e la cultura dopo l'unità d'Italia*, Bologna, Zanichelli, 1960, pp. VI-272.

UMBERTO BOSCO, *Francesco Petrarca*, seconda edizione aggiornata e ampliata, Bari, Laterza, 1961, pp. 302. — Il Bosco ha ristampato il saggio che era apparso durante gli anni della Liberazione, e a cui pochi poterono prestare la dovuta attenzione. Esso è un lavoro assai felice, ed è il miglior libro monografico che noi abbiamo sul Petrarca. (L. R.).

P. J. BOUMAN, *La Rivoluzione dei Solitari*, Milano, Mondadori, 1960, pp. 435. — Nella stessa collana « il bosco » sono apparsi: VITTORIO G. ROSSI, *Festa delle lanterne*; LUIGI BARZINI jr, *Mosca Mosca*; WILLIAM BRADFORD HUIE, *Fango sulle stelle*; CHARLES NEIDER, *La storia di Hendry Jones*; ART BUCHWALD, *Pacco a sorpresa*; JOSÉ LUIS DE VILLALONGA, *Le ramblas corrono al mare*; YAEL DAYAN, *Un volto nuovo nello specchio*; ALDO OBERDORFER, *Riccardo Wagner*; JOHN F. KENNEDY, *Strategia di pace*; MALEK HADDAD, *Una gazzella per te*; STRATIS MYRIVILIS, *La Madonna del mare*.

DINO CAMPANA, *Un gorgo vivente di fremiti sordi*, a cura di Domenico De Robertis, Firenze, Vallecchi, 1960, pp. 71.

BALDESAR CASTIGLIONE, *Il libro del cortegiano*, a cura di Giulio Preti, Torino, Einaudi, pp. XXX-441. — Quanto mai discutibile la presentazione dell'Umanesimo, data nella Prefazione, con una distinzione in due momenti, uno civilmente impegnato e progressivo, e uno reazionario e porgente la mano alla Controriforma, secondo note vecchie tesi, principalmente individuato nel neoplatonismo. Il *Cortegiano* è visto come tipico momento di trapasso dal primo al secondo; « l'ideale umanistico di salda e concreta virtù civile e terrena » si mescola a « motivi che rivelano stanchezza ed estenuazione di quella società e di quegli ideali umanistici ». L'ascetismo si riafferma, secondo il prefatore, attraverso il dualismo. Si tratta di improvvisazioni e approssimazioni sociologistiche; senza dire della anonima nota alle illustrazioni, con pezzi scelti con « deliberata tendenziosità », in cui ritratti del Dossi, Cariani, Del Piombo, Correggio, Raffaello, vengono così presentati: « Un capitano dai rossi occhi malati, un *dandy* di cupa eleganza neoclassica, tormentate figure di letterati, un allucinato tessitore di intrighi, sono gli altri ' caratteri ' convocati per l'occasione: figure che potrebbero dare incremento alla torva mitologia cortigiana del melodramma romantico, come, oggi, sollecitare la curiosità d'uno psicanalista ». O che siamo ritornati alla Beatrice Cenci del bravo Francesco Domenico? Come si fa pigliar così di sottogamba testimonianze di un'epoca come il Rinascimento? Si sa bene cosa sono le strenne, ma « volgarizzare in tal modo la scienza si è proprio « menomare la Deitade », come diceva quel pio duecentista. (M. PETRINI).

GIULIO CESARE CROCE, *Bertoldo e Bertoldino*, a cura di G. A. Cibotto, con illustrazioni di Tomo Zancanaro, Roma, Canesi, 1960, pp. 318. — Nella gara per le edizioni « natalizie » sempre più lussuose, questo libro del Canesi è certo ai primi posti, ed addirittura al primo, se si tien conto delle splendide illustrazioni di Tomo Zancanaro. Il noto disegnatore veneto con questi fogli, ricchi

di invenzioni che giungono spesso al surreale, ci ha dato una delle sue opere più vive, attingendo nuovi umori dalle filastrocche bertoldesche. Il testo è preceduto da un'ampia ed intelligente prefazione di G. A. Cibotto, che illumina di luce nuova la figura di Bertoldo, inquadrandolo esattamente — mi pare — nel suo aspetto sostanzialmente reazionario, di contadino che si fa servo e giullare del re per ottenerne i favori. Questa interpretazione è senza dubbio la più aderente allo spirito del testo, che è ben lontano da quei fermenti ruralrivoluzionari attribuitigli troppo facilmente da taluni critici. Spiacciono solo in così sontuosa edizione, talune piccole mende (*Calembourg* per *calembour* a p. 306 — *L'Albero sognato da Bertoldo* per *L'Albero cercato da Bertoldo* illustrazione a p. 225 — *La donna orientale* per *La donna è come una perla orientale* illustrazione a p. 185) che peraltro non diminuiscono il valore del volume. (G. M.).

D. Darbois-P. Vigneau, *Gli algerini in guerra*, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. XXXIV. — Documentazione raccapricciante delle atrocità francesi in Algeria.

Silvio D'Arzo, *Nostro Lunedì*, racconti, poesie, saggi, Firenze, Vallecchi, 1960, pp. XXII-474.

Giovanni De Crescenzio, *Pietro Luziani e il giobertismo*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1960, pp. 87.

Antonio Delfini, *Poesie della fine del mondo*, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 98.

M. De Micheli-E. Rossi, *Poesia ungherese, del '900*, Milano, Schwarz, 1960, pp. 311.
M. De Micheli e D. Vranceanu, *Antologia della poesia romena*, presentazione di Salvatore Quasimodo, introduzione di Mario De Micheli, Firenze, Parenti, 1961, pp. XLIX-370.

Francesco De Sanctis, *Leopardi*, a cura di Carlo Muscetta e Antonia Perna, Torino, Einaudi, 1960, pp. LVI-637.

Alberto Denti di Pirajno, *Ippolita*, Milano, Lerici, 1960, pp. 403. — Su questo bel romanzo, su cui noi avevamo già una volta richiamato l'attenzione, ci piace riportare il giudizio d'una commissione d'un Premio del *Corriere della Sera*, presieduta da Riccardo Bacchelli, e in cui figurano critici come Emilio Cecchi, Eugenio Montale, Antonio Baldini e un romanziere come Alberto Moravia. Ecco il parere della giuria: « *Ippolita* è una vasta narrazione che del tradizionale romanzo storico ha poco più dell'impianto e dello sfondo (alcuni decenni del nostro primo Risorgimento in un ducato padano inesistente, che sembra fondere in una due città reali), ma che in realtà, attraverso episodi marginali, conserva una struttura di romanzo naturalistico-regionale, particolarmente felice nei luoghi in cui si delinea la tragica e grottesca figura della protagonista, senza dubbio uno dei pochi personaggi ad alto rilievo che ci abbia dato il recente romanzo italiano. Ed è per la figura di questa Ippolita e per l'arte posta dall'autore nel rappresentarla e lumeggiarla senza ricorrere ai consueti mezzi dell'analisi psicologica (del tutto inadatti a far luce sulla sua scelta e cieca irresponsabilità) che il libro di Alberto Denti di Pirajno si è imposto all'attenzione dei giudici ».

Lawrence Durrell, *Mountolive*, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 391.

Enrico Falqui, *Per una cronistoria dei « Canti orfici »*, Firenze, Vallecchi, 1960, pp. 160.

William Faulkner, *I negri e gli indiani*, a cura di Fernanda Pivano, Milano, Mondadori, 1960, pp. 822.

Giorgio Fontanelli, *Livorno e altre storie*, Livorno, Tipografia artigiana, 1960, pp. 43.

Domenico Foti, *I nuovi idilli d'Ortigia*, Siracusa, Sgandurra, 1961, pp. 76. — Ecco l'ultima parte della presentazione di queste rime, che può dare un'idea dell'atmosfera in cui si muove questo postremo « scudiero dei classici » se vogliamo abusare di un'espressione a sua volta classica: « Ora, è capitato che una bella e fine donna, passando per le spiagge d'Aretusa, mi scorgesse di lontano e, graziosamente, venisse incontro a me, facendo, a poco a poco, zampillare dal mio petto un rivolo di schietta poesia: poi è scomparsa lentamente, come una candida vela all'orizzonte.... E questo è il dono della poesia che la geniale donna mi ha lasciato ». *Odi profanum vulgus et arceo*. Andate, o profani, lungi dai festoni della sacra soglia.

Caterina Franceschelli, *Qui canta il cuore*, Milano, Gastaldi, 1961, pp. 78. — Versi di carattere privato.

Rinaldo Froldi, *I Poemi Conviviali di Giovanni Pascoli*, Pisa, Nistri-Lischi, 1960, pp. 216.

Vincenzo Giacchetti, *Il Carduccino*, Firenze, Marzocco, 1959, pp. 245.

Juan Goytisolo, *La risacca*, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 245.

Franz Kafka, *Confessioni e immagini*, Milano, Mondadori, 1960, pp. 463, trad. di Italo A. Chiusano, A. Rho, G. Tarizzo e con pref. di Elémire Zolla.

David Invrea, *Il soggetto esistente*, Torino, Taylor, 1960, pp. 291.

Tomaso Gallarati Scotti, *Interpretazioni e memorie*, Milano, Mondadori, 1960, pp. 415. — L'annunciatore di questo bel volume di Tommaso Gallarati Scotti si augurava da tempo che l'illustre patrizio lombardo raccogliesse gli articoli che è venuto pubblicando sul *Corriere della Sera*, dove egli risaliva fino alla Pisana del

Nievo, a quella Bice d'Eril, di cui egli è un discendente. Sono le sue le memorie poetiche d'uno spirito aristocratico e pensoso. Ora il voto di chi scrive questa breve chiosa si è adempiuto, ma il Gallarati Scotti, ritroso e discreto sempre, si è rifiutato di intitolare il volume « Memorie poetiche », forse perché il titolo poteva arieggiare quello di Niccolò Tommaseo; ma in verità, molti di questi scritti meritavano un tale titolo. Noi non ne discorriamo particolarmente, perché ogni articolo meriterebbe una discussione; ma vorremmo richiamare l'attenzione dei lettori non solo su « Bice Melzi e Ippolito Nievo », ma anche sugli articoli che riguardano il Manzoni. A proposito del quale bisogna dire, che il cattolicesimo del Gallarati Scotti non è il cattolicesimo corrente, ma un cattolicesimo di origine pascaliana. E questa animazione pascaliana c'è in tutti i suoi scritti. Per questo io rimango deluso per il titolo mancante, « Memorie poetiche e religiose » che si sarebbero attesi molti lettori. Il Gallarati-Scotti ha molti attenti postillatori dei suoi scritti, e particolarmente *in partibus infidelium*. (Luigi Russo).

« *Lacerba* » - « *La Voce* » (1914-1916), antologia a cura di Gianni Scalia (La cultura italiana del '900 attraverso le riviste), Torino, Einaudi, 1961, pp. 645. — Ci sia consentito, a proposito di questo bel volume, curato da Gianni Scalia, di dichiarare molto esplicitamente il nostro dissenso da cotal genere di lavori. Queste raccolte *excerpta*, non servono a nulla; perché, se queste riviste hanno un significato storico, domani o oggi vanno consultate dagli storici, nella loro interezza. D'altra parte, si osserva che riviste organiche come la « Critica », non hanno mai indotto nessuno a fare degli « excerpta »: ma si fanno raccolte antologiche di riviste intimamente frammentarie. A me è capitato di dire, che Giuseppe Prezzolini è il fondatore del qualunquismo ideologico, ed egli precorre Guglielmo Giannini: questo giudizio avrà savor di forte agrume, ma i molti movimenti di idee agitati dal Prezzolini non hanno approdato a nulla, se non al fascismo e poi, per sazietà, al qualunquismo. Quindi che i giovani d'oggi continuino a ruminare queste esperienze nostre di quaranta o cinquanta anni fa, è un segno di povertà della nostra cultura, ed è un segno di povertà delle ambizioni dei nuovi giovani, ed è segno dello scarso spirito progressivo di questi raccoglitori, anche se si dicono socialisti o comunisti. I giovani si riempiono la bocca della « Ronda », della « Voce », di « Lacerba », di « Solaria », del « Politecnico », e poi si fermano lì, e non vanno più oltre. Se noi abbiamo combattuto gli abnormi volumi di storia della critica, pur essendone stati gli iniziatori, fin dal 1913-'14, con la storia della critica metastasiana, oggi sappiamo con quanta facilità si può schematizzare una storia della critica, e intorno a un'autore, e intorno a un periodo storico. Allora era necessaria questa storia della critica, perché bisognava uscire da quell'erudizione amorfa, che fu propria della cosiddetta scuola del metodo storico che ci esertava a scrivere la storia della fortuna di questo o quello scrittore. Orbene, anche per esempio per la raccolta di « Lacerba », noi che abbiamo buona memoria, ricordavamo il discorso di Papini con questo titolo: « Discorso contro Roma e contro Benedetto Croce »; adesso quel titolo è sparito. Probabilmente il raccoglitore avrà ragionato: come si può mettere sullo stesso piano Roma e Benedetto Croce? Quel Croce che nel 1912 scriveva che il socialismo era morto? Quindi non c'è nemmeno da fidarsi della fedeltà della riproduzione dei testi originali; sono adattati e moderati secondo alcune esigenze e alcune vedute odierne. Io stesso, nella *Critica letteraria contemporanea*, ho auspicato che qualche giovane di buona volontà raccogliesse tutti gli articoli del De Robertis, scritti nel periodo della « Voce »; ma qui se ne ha semplicemente una raccoltina parziale, che non serve a nulla. Avrà servito al raccoglitore, che avrà creduto di fare delle scoperte, ma a noi che siamo vissuti proprio coetanei di tutti quei movimenti, una tale raccolta e scelta ci appare assolutamente insufficiente. Il Prezzolini poi è stato il più ingeneroso verso « La Voce » di De Robertis. E qui appare come il sostenitore di De Robertis. Ma il lettore sprovveduto non si rende conto delle sfumature e delle giunture per dir così storiche di questi atteggiamenti. Noi avevamo accettato nel fascicolo scorso una recensione di Giulio Cattaneo a una raccolta fatta da Angelo Romanò; ma l'abbiamo accettata non perché dormivamo, ma perché desideriamo che i giovani facciano tutta la loro esperienza, e tocchino con mano l'assurdità e l'aridità di certe loro imprese. Pensavamo allora di fare un commento a quella noterella, ma ce ne mancò il tempo o la voglia; e adesso, poiché la solfa continua, abbiamo colto l'occasione dalla nuova raccolta fatta dallo Scalia e che lo Scalia ci perdoni. (L. R.).

Emilio Lavagnino, *L'arte medioevale*, seconda edizione, con 16 tavole a colori e in rotocalco e 732 illustrazioni, Torino, UTET, 1960, pp. IV-942.

G. Van Der Leeuw, *L'uomo primitivo*, Torino, Boringhieri, 1961, pp. 179.

Giuseppe Leone, *L'età del primo Ottocento, e altri saggi*, Napoli, Morano, 1960, pp. 147.

Ettore Lo Gatto, *Il mito di Pietroburgo*, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 289.

Arturo Loria, *Il compagno dormente*, con prefazione di Giansiro Ferrata, Milano, Mondadori, 1960, pp. 230.

Erika Mann, *L'ultimo Anno*, Resoconto su mio padre, con appendice: *Saggio su Schiller*, di Thomas Mann, Milano, Mondadori, 1960, pp. 210.

Gherardo Marone, *Dignidad de la critica*, la critica literaria Italiana desde Vico hasta neustros Dia; Apendice: Cultura europea Y critica italiana, Buen os Aires, Asociacion Dante Alighieri, 1960, pp. 323. — Infromazione molto ben orientata sulla critica crociana e post-crociana.

KARL MARX, FRIEDRICH ENGELS, *India. Cina. Russia*, a cura e traduzione dagli originali di Bruno Maffi, Milano, 1960, pp. 341,

ANGELO MELE, *Il realismo dopo Verga*, Napoli, Istituto Editoriale del Mezzogiorno, 1961, pp. 186.

MOLIÈRE, *Tartufo, Il misantropo*, traduzione di Corrado Tumiati, Padova, Rebellato, 1960, pp. 185.

FRANCO MOLLIA, *Cesare Pavese*, saggio su tutte le opere, Padova, Rebellato, 1960, pp. 181.

EUGENIO MONTALE, *Farfalla di Dinard*, Milano, Mondadori, « Lo Specchio », 1960, pp. 277. — Sarà recensita insieme col « Gozzano » curato dal Montale.

OTTORINO MORRA, *Fogazzaro nel suo piccolo mondo, dai carteggi familiari*, Bologna, Cappelli, 1961, pp. XIX-741. — È più che altro una raccolta di documenti inediti, che integrano quelli pubblicati nelle *Vite* del Gallarati Scotti e di Piero Nardi. L'autore è intimo della Casa Fogazzaro, e però serba quell'atteggiamento di devozione affettuosa, necessario per una silloge biografica. Non possiamo dire biografia vera e propria, ma silloge biografica, piuttosto abbondante. Questo omaggio a Fogazzaro, che è per dir così il fondatore teoretico della democrazia cristiana (si ricordino le pagine del *Daniele Cortis*, che sono un manifesto politico del nuovo partito cattolico (1885)), oggi gli è dovuto a maggior ragione. (L. R.).

KOKSTANTIN PAUSTOVSKIJ, *Cronaca di una vita*, II, Gioventù irrequieta, Milano, Feltrinelli, 1961, p. 395.

PERIODICI POPOLARI DEL RISORGIMENTO, a cura di Dina Bertoni Jovine, vol. III, catalogo, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 160.

GUGLIELMO PETRONI, *Il mondo è una prigione*, Milano, Mondadori, 1960, pp. 168

*Poeti del Duecento*, a cura di Gianfranco Contini, Milano-Napoli, 1961, Ricciardi, « La letteratura Italiana », tomi 2, pp. XXV-932, 1002. — I due volumi comprendono: Testi arcaici, Scuola siciliana, Poesia cortese toscana e settentrionale, Poesia didattica del Nord, Poesia « popolare » e giullaresca, Laude, Poesia didattica dell'Italia centrale, Poesia « realistica » toscana, Dolce stil novo, Vicini degli stilnovisti, Nota ai testi, Indici. — È una silloge che resterà classica negli studi di letteratura italiana, dopo la *Crestomazia* del Monaci. Dedicheremo ad essa un particolare studio nel prossimo fascicolo.

GIUSEPPE PREZZOLINI, *Il tempo della Voce*, coedizione Longanesi-Vallecchi, Milano-Firenze, 1960, pp. 736. — Vi sono raccolti documenti e lettere interessanti; il Prezzolini, esperto bibliografo, vuole far vivere la *Voce* nella storia, non solo pubblicando documenti, ma incoraggiando tesi di laurea alla Peter Riccio e alla Carlo Martini. Lavori che mancano di prospettiva storica. Quello che noi si pensa del cosidetto movimento dei « vociani », lo manifestammo nella *Critica letteraria contemporanea* (vol. III) e lo ribadiamo dopo vent'anni in un altro di questi libri ricevuti. Ora i ruminanti che rimasticano degli scritti caduchi di quelle riviste, sono passati a peggio: al reciticcio.

AUDA PRUCHER, *Figure europee del primo '800 nel « Diary » di Ladry Charlotte Campbell Bury*, Olschki, Firenze, 1961, pp. 111.

GINO RAYA, *Ottocento inedito*, Roma, Ciranna, 1960, pp. 245. — Comprende lettere ed altri scritti, scoperti dall'autore, di Mariannina Coffa, Amari, Onufrio, Rapisardi, Dossi, Verga, Capuana, De Roberto, D'Annunzio.

LEOPOLD VON RANKE, *Storia dei papi*, trad. di C. CESA, presentazione di D. CANTIMORI, Firenze, Sansoni, 1959, pp. 1054, con 48 illustrazioni f. t.

ANTONIO RUSSI, *L'arte e le arti*, Pisa, Nistri-Lischi, 1960, pp. 220. — L'Autore, in queste pagine, affronta i più difficili argomenti dell'estetica contemporanea, alla luce non solo dei risultati dell'estetica idealistica italiana, ma di molteplici esperienze europee. Al primo più organico saggio seguono altri scritti, fra cui sono notevoli quelli riguardanti la critica letteraria americana.

FILIPPO SACCHI, *La democrazia moderna*, Milano, Mondadori, 1961, pp. 254 con 29 calcografie f. t. — L'autore, già noto per una precedente agile esposizione dei problemi democratici italiani, ripropone ora, in una nitida edizione scolastica, il programma di educazione civica, finalmente d'obbligo anche nelle nostre scuole.

NATALINO SAPEGNO, *Ritratto di Manzoni ed altri saggi*, Bari, Laterza, 1961, pp. 304. — Il volume viene ad arricchire l'ormai gloriosa « Biblioteca di cultura moderna » presso l'editore Laterza. Sarà recensito.

FRANCIS SCOTT FITZGERALD, *L'età del jazz. ed altri scritti*, con pref. di Elémire Zolla e trad. di Domenico Tarizzo, Milano, « Il Saggiatore », 1960, pp. 350.

FRANCO SIMONE, *Il Rinascimento francese*, studi e ricerche, Torino, S.E.I., 1961, pp. 459. — È il primo volume di una « Biblioteca di studi francesi » diretta da un Comitato editoriale composto dai proff. Raffaele De Cesare, Giovanni Macchia, Carlo Pellegrini, Arnaldo Pizzorusso, Italo Siciliano, Franco Simone.

ISAAC BASHEVIS SINGER, *Satana a Goray*, Milano, Lerici, 1960, pp. 228.

CARLO SIPIONE, *Le « Rime sacre » e « Il Mondo creato » di T. Tasso*, Frosinone, Tip. di Casamari, 1960, pp. 000. — Uno studio accurato sul Tasso poeta religioso, in cui l'autore attua un buon contributo alla critica sull'argomento, distinguendo l'oratoria religiosa (di varie derivazioni) dalla genuina poesia (sincero anelito di ascetismo, contemplazione della natura, sofferta ansia d'infinito). Ci sembra inoltre che il libro suggerisca un giusto problema: individuare la sincerità religiosa del Tasso anche là dove non sia stata raggiunta la sincerità estetica: distinguere cioè in seno all'oratoria, alla letteratura, la pura adesione esterna dalla vera religione, che pur non si è fatta sentimento poetico( religione non divenuta religiosità). (DILVO DI SACCO).

SAVERIO STRATI, *Mani vuote*, Milano, Mondadori, 1960, pp. 380.

GIANI STUPARICH, *Ricordi istriani*, Trieste, Edizioni dello Zibaldone, seconda serie, 1961, pp. 198.

PAUL M. SWEEZY-LEO HUBERMAN, *Cuba, anatomia di una rivoluzione*, Torino, Einaudi, 1961, pp. 246.

FRANCESCO TATEO, *Astrologia e moralità in Giovanni Pontano*, Bari, Adriatica, 1960, pp. 188.

T. TEONI, *Liriche*, Bibbiena, Tipografia S. Giuseppe, 1960, pp. 29.

GIOVANNI TESTORI, *L'Arialda*, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 228. — Lavoro mediocrissimo; noi siamo contrari alla censura, specialmente, a quella milanese, ma non per questo dobbiamo astenerci dal rilevare la rozzezza artistica di una pretesa opera d'arte.

RALEIGH TREVELYAN, *La Fortezza*, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 259.

MARK TWAIN, *Gli innocenti all'estero*, trad. di Piero Mirizzi, curato da Agostino Lombardo, Milano, Lerici, 1960, pp. 383. — « Un atteso inedito di Mark Twain ».

ROLANDO VIANI, *Il mascalzone*, Milano, Lerici, 1960, pp. 267. — È il secondo libro dell'autore, dopo *I ragazzi dela spiaggia*, pubblicato presso l'Einaudi, che ora vede la luce nella « Collana Narratori » diretta da R. Bilenchi e M. Luzi. Se ne riparlerà.

ANTONIO VISCARDI, *Storia della letteratura italiana. Dalle origini al Rinascimento*, Milano, Nuova Accademia, 1961, pp. 661. — Il Viscardi, valentissimo studioso di filologia romanza, ci ha dato questo primo volume della sua *Storia della letteratura italiana*, allontanandosi dai consueti schemi, perché egli ci ha dato un'opera in cui ha contaminato la storia della lingua con la storia della letteratura. Questo costituisce il suo merito principale. Per il resto dobbiamo osservare con rammarico che egli cita troppe volte le opinioni di altri critici, nel contesto della sua esposizione: tutto questo è dovuto naturalmente a scrupolo, ma può essere anche interpretato come insufficiente elaborazione, da parte del nuovo autore, di alcuni canoni. Ecco gli autori continuamente citati: il Monteverdi, il Contini, lo Schiaffini, il Sapegno, Maurizio Vitale, Mario Marti, Carlo Dionisotti, scarsamente ricordato invece è il De Sanctis, e anche lo stesso Croce. Lo Schiaffini vi campeggia in ogni pagina, si può dire. E il lettore si trova un po' ad esser sorpreso, non perché lo Schiaffini non sia buon testimone delle vicende della storia della lingua italiana, ma perché pensa che il Viscardi possa rielaborare personalmente e originalmente anche il pensiero che può essergli suggerito dagli altri. Non sappiamo se egli continuerà questa storia della letteratura italiana; noi ci auguriamo di sì, perché abbiamo sempre pensato, e non da ora, ma fin dai volumi sulla *Critica letteraria contemporanea*, che adesso è il tempo delle grandi storie letterarie, di carattere non compilatorio, e nemmeno associativo, ma di carattere personale. È il compito che hanno gli uomini della mia generazione e della generazione del Viscardi, di tramandare questo lavoro alle ultime leve. (L. R.).

GRIZIO VITI, *Guida a « I Malavoglia »*, Firenze, Le Monnier, 1960, pp. 135.

MARIO VITTI, *A. Kalvos e suoi scritti in italiano*, Napoli, Pironti,, Istituto Universitario orientale, 1960, pp. 339. — Il curatore ha raccolto in questo volume gli scritti in italiano del poeta greco, premettendovi una introduzione atta a rilevare « l'estrema coerenza ispirativa e stilistica » dell'intera opera del Kalvos dagli « scritti giovanili in italiano alle ultime poesie in neoellenico ».

JACQUES VOISINE, *Le dernier Alfieri*, Lettres inédites du Sénateur Carlo Alfieri di Sostegno à la Baronne Blaze de Bury 1889-1893. Avec la collaboration de Felice del Beccaro, Lille, Bibliothèque Universitaire, 1960, pp. 93.

ROBERT WALSER, *Una cena elegante*, Milano, Lerici, 1961, pp. 239. — Trad. e prefazione di Aloisio Rendi, che mette in luce il significato che questo scrittore, quasi sconosciuto in Italia, ebbe per autori come Kafka e Musil.

*Direttore responsabile* LUIGI RUSSO *Segretario di redazione* CARLO F. RUSSO
*Vicesegretario* MARIO PETRINI
*Amministratore responsabile* GUIDO D'ANNA

Autorizzazione del Tribunale di Firenze N.° 89 in data 25 Marzo 1949

945-60 — TIPOGRAFIE «ENRICO ARIANI» E «L'ARTE DELLA STAMPA» — FIRENZE

# SAGGI E STUDI

## NOVELLISTICA E DIALOGHISTICA NELLA FIRENZE DEL '500 *

### 1. Anton Francesco Grazzini, detto il Lasca.

Dopo il Bandello, indubbiamente il più grande novellatore del '500 per copia di produzione e per versatilità di interessi, novellatore «cortegiano» come noi l'abbiamo definito, il quale si colloca accanto agli scrittori dei galatei, politici, pedagogici, c o r t e s i , lo scrittore che ha maggior rilievo sarebbe Anton Francesco Grazzini, detto il Lasca, e insieme con lui tutto un gruppo di scrittori toscani: Anton Francesco Doni, Agnolo Firenzuola, e Giovambattista Gelli, gli ultimi due un gradino più su, a nostro parere, del Doni, e infine Niccolò Machiavelli. Ma il Grazzini ha avuto particolare fortuna e si direbbe anzi troppa fortuna, se non altro perché il suo testo è una specie di vivaio del fiorentino parlato nel Cinquecento; ma questo suo fiorentinismo linguistico, che ha dato il pretesto agli accademici della Crusca (della quale Accademia egli fu uno dei fondatori) di adottare l'opera tutta del loro socio, come un'opera classica, è un fiorentinismo di istinto e che rivela più che un uomo di dottrina, un uomo prepotente di inclinazione popolaresca.

Egli ha scritto molte opere e ha avuto la sorte di accuratissime edizioni critiche, dovute al piemontese prof. Carlo Verzoni, il quale, sotto la influenza di Adolfo Bartoli, ci diede prima un grosso volume delle *Rime burlesche edite e inedite di Anton Francesco Grazzini detto il Lasca* (1882), e poi un'edizione delle *Cene,* novelle di tipo boccaccesco più nel senso strutturale che nel senso artistico, pubblicate nell'anno 1890. La fortuna del Grazzini è continuata anche nei nostri tempi, poiché nel 1953 è apparso negli «Scrittori d'Italia» il *Teatro,* a cura di un suo ipotetico e non improbabile discendente, Giovanni Grazzini di Firenze. Ma c'è qualcosa di più: c'è un'antologia di scritti scelti apparsa nel 1911, a cura di Raffaello Fornaciari, nella «Biblioteca carducciana», testé ristampata. Un idolatra della lingua come Raffaello Fornaciari,

* La prima parte, relativa al Lasca, appare nella *Miscellanea in onore di Francesco Flora,* che l'Università di Bologna si appresta a pubblicare per i 70 anni del festeggiato.

figlio di quel Luigi, i cui *Esempi di bello scrivere* andarono per le mani di tutti durante un settantennio, non si sarebbe umiliato a fare una raccolta dello scrittore del Cinquecento, se questo non avesse avuto almeno un'araldica dignità linguistica.

Quanto alla trama dei suoi racconti, il Grazzini avrebbe tratto molte parti di essi, a detta del Fornaciari, da un *armadiaccio*, dove erano raccolti manoscritti e vari cimeli d'arte e cronache per le bizzarre cure di un soldato che aveva seguìto Giovanni delle Bande Nere, Giovanni Mazzuoli detto lo Stradino, da Strada in Chianti, sopranominato anche « Consagrata », « Bacheca », « Crocchia », « Pagamorta », « Pandragone ».

Lo Stradino è il fondatore della famosa accademia degli Umidi, sorta in via San Gallo a Firenze; il titolo « Umidi » era al solito burlesco, come sarà quello dei « Rozzi » a Siena e dei « Granelleschi » a Venezia. Fra gli Umidi il Grazzini non poteva prendere che un nome come il Lasca, il nome di un pesce: sano come un pesce, sano come una lasca, e noi abbiamo la « celeste lasca » di cui parla Dante nel *Purgatorio* (XXXII, 52-54), dove si allude alla costellazione dei Pesci. Sotto Cosimo I, l'Accademia degli Umidi fu ribattezzata con un nome più serio e più solenne, l'Accademia Fiorentina; e quando il Grazzini fondò, insieme con alcuni amici suoi ai quali si aggiunse poi Lionardo Salviati, l'Accademia della Crusca (l'insegna nuova significava che era necessario sceverare nella lingua la farina dalla crusca), furono scelti nomi accademici, imprese e motti, allusivi più o meno al frumento; e perché, come il Grazzini disse, le lasche non si friggono senza infarinarle, egli volle mantenere l'antico nome. Così ci spieghiamo la grande fortuna che lo scrittore ha avuto presso la Crusca, perché è un antenato, un « glorioso primopilo », per dirla con Dante, una specie di San Pietro fondatore di cotesta ecclesia linguistica; ma non bisogna in verità esagerarne l'importanza.

Il Grazzini è nato a Firenze il 22 marzo del 1503, e vi è morto il 18 febbraio del 1584, e fu sepolto nella chiesa di San Pier Maggiore. Egli può considerarsi nel campo delle rime burlesche un continuatore del Berni, se non che il Berni ha un fare classico, mentre il Grazzini ha uno stile piuttosto andante e popolaresco. Si aggiunga il suo teatro, poiché egli è autore di diverse commedie: *La gelosia* (1550), *La spiritata*, *La strega* (nel testo definitivo 1582), *La Sibilla*, ovvero *La medaglia*, *La pinzochera*, *I parentadi*, *L'arzigogolo*, e tre farse, delle quali la più nota è *Il frate*, che per vario tempo si è voluta attribuire al Machiavelli.

Altre fortune ha avuto il Grazzini nei nostri tempi; Giovanni Papini, scrittore frasaiolo e linguaiolo della Firenze contemporanea, riconobbe nel Grazzini un suo antenato e progenitore. Un ventennio addietro, a parte il satanismo romantico, durante i « Maggi musicali di Firenze », si poté assistere alla rappresentazione della *Strega*, e di qualche altra commedia; infine un insigne pensatore, molto legato all'Università di Pisa e alla Scuola Normale Superiore, Giovanni Gentile, esordì, proprio nel 1896, alla scuola di Alessandro D'Ancona, con un saggio storico-letterario sul Grazzini.

Noi parliamo di cotesto saggio del Gentile nella *Critica letteraria contemporanea,* nel lungo studio dedicato al filosofo come estetico ed implicitamente come critico letterario. Il Gentile non aveva vocazione artistica e aveva scarso interesse per quella letteratura pura, che, secondo la tradizione etico-romantica impiantata dal De Sanctis, avrebbe segnato la decadenza dell'Italia cinquecentesca, per la spensieratezza ed indifferenza civile della propria ispirazione. Oggi nessuno giudica che sia avvenuto questo nel Cinquecento, e nessuno pensa di attribuire la decadenza, mettiamo, a Ludovico Ariosto, sol perché si contentava di cantare le armi e gli amori e le audaci imprese che furono al tempo che i Mori passarono d'Africa in Spagna e in Francia; e nessuno afferma che fosse spensierato un Niccolò Machiavelli e che spensierato fosse Francesco Guicciardini e spensierato fosse non dico il Tasso, ma lo stesso Aretino, e il Firenzuola, e il Gelli, e il Doni, detti gli *scapigliati* fiorentini del Cinquecento, a ricordo romantico della scapigliatura lombarda. Gli stessi petrarchisti, che al nostro De Sanctis apparvero vuoti di significato, ebbero un'alta funzione nazionale, fortificando questa nostra storia, a lui pur molto cara, in quella tradizione poetica che doveva costituire il suo vanto per sei secoli, da Petrarca fino ai giorni nostri, e che fece uscire il nostro paese da quel limbo in cui rimase invece sospesa la Spagna, nonostante il suo Cervantes.

Ma le osservazioni del Gentile sul Lasca cadevano per dir così sulla struttura del suo teatro e per questo rientravano nel criterio del sociologismo positivistico; così di certi personaggi, come il *miles gloriosus* della *Strega,* se ne presentava lo sviluppo storico nel tempo, nel caso specifico come lo sviluppo del Pirgopolinice plautino. Un avvio dunque alla storia del personaggio, più che alla storia individuata dell'artista, conforme all'hegelismo materialistico, che era passato nella mente degli studiosi positivisti, per i quali l'opera letteraria era intesa spesse volte come un'opera di collaborazione collettiva tipo la Bibbia, che si viene svolgendo nei secoli. Il Borgese fu lui l'ultimo sventurato e ostinato rappresentante di cotesto sociologismo dinastico (per qualche punto vi aderì anche Emilio Cecchi);[1] ma proprio contemporaneamente al Gentile maturava il pensiero del Croce, il quale, attorno al 1904, e nel 1907, doveva scrivere contro la teoria dei « temi » nelle ricerche letterarie, contro « Sofonisba » o « Maria Stuarda » o la « Francesca da Rimini », osservando, sia pure a proposito di Corrado Ricci studioso molto geniale al filosofo napoletano, che « nella serie delle Sofonisbe, che il ravennate studiava, non c'è mai Sofonisba, ma c'è il Trissino o il Mairet, il Corneille, il Voltaire o l'Alfieri. Questi personaggi sono i veri protagonisti, e non la figlia di Asdrubale moglie di Siface e sposa di

[1] Cfr. *Intorno a B. Croce e a G. D'Annunzio* (1911), in *Ritratti e profili,* Milano, Garzanti, 1957; ma bisogna tener conto della nota apposta dall'A. a p. 220, dove parla « d'una specie di morbillo o altra malattia di crescenza di nostra gioventù ». E quando uno scrittore sa essere un buon diagnostico del suo male, segno è che ne è guarito e rapidamente.

Massinissa; mero nome o complesso di mere vicende estrinseche, che il poeta riempie di propria sostanza».[2]

Con tale estetica crociana maturava il criterio individualizzante della storia dell'arte, e da tale criterio il Gentile, pur nella vigoria ancora oscura dell'ingegno, era lontanissimo, procedendo egli direttamente da Bertrando Spaventa e Donato Jaja ed essendo orientato nativamente verso quello storicismo hegeliano che aveva dominato tutto l'Ottocento. C'era poi nel Gentile quel puritanesimo di derivazione romantica, disceso dal De Sanctis, per cui, mettiamo, si esaltavano figure come Vico e Mazzini, perché uomini c h e m a i n o n r i s e r o. Però ci dovrebbe essere nel Gentile l'avversione verso tutti gli epigrammatisti, i faceziosi, i facili novellisti e quelli che egli chiamava in certi momenti i «crociani», che nella stessa agilità dell'ingegno avrebbero mostrato il loro scarso raccoglimento interiore: già anche il Croce era un epigrammista e raccontatore brillantissimo di facezie, eppure per settant'anni non gli è mancato mai il raccoglimento interiore, ed anche il Gentile sapeva ridere e come un eroe di Omero! Ci sarebbe da osservare il contrario, che gli uomini che non sanno ridere, non sanno ridere perché non sono abbastanza intelligenti. Quindi il Lasca non va giudicato non favorevolmente solo per il fatto stesso di essere stato un novellista e uno scrittore facezioso; bisogna invece fare critica letteraria più puntuale, e dire che il Lasca fu scrittore nativo, ma nel senso di «primitivo», di «istintivo», tendente al popolaresco, e più che scrittore, sarebbe stato un v i v a i s t a di vocaboli felicissimi; tendenza la sua che si è perpetuata nella Toscana della decadenza, nell'Ottocento con l'abate Zannoni, l'autore delle *Ciane,* e con il Fanfani tormentatore di tutti i liberi ingegni; e infine con Giovanni Papini, nel nostro secolo, che insieme agli altri due ottocentisti rappresenta la fase estrema di cotesto fiorentinismo linguistico, non più dei tempi medicei, ma dei tempi leopoldini. Il loro lontano progenitore sarebbe stato appunto il nostro Grazzini.

## 2. Le «Cene» del Grazzini.

Il Lasca con le *Cene* avrebbe voluto ripetere un po' la struttura del *Decameron*, lì c'erano le dieci giornate, qui ci dovevano essere le cinque o le dieci serate; ma come avviene di tutte le imitazioni, egli, che non aveva nemmeno quella formale fede del Boccaccio nella struttura del suo novelliere, finì con lo stancarsi, sicché noi abbiamo soltanto tre *Cene,* con trenta novelle complessivamente.

Delle donne giovani e dei giovani, trovandosi insieme, mentre nevicava, si divertono a fare le pallate di neve e poi, scornati i maschi quando si avvedono di essere battuti dalle femmine, essi se ne vanno attorno al focolare

[2] Cfr. B. Croce, *Problemi di estetica,* Bari, 1910, pp. 82 sgg.

a rasciugare i panni bagnati. Interviene la padrona di casa, la quale propone di leggere le novelle del Boccaccio; poi, venuta in discussione codesta proposta, si trova preferibile che ciascuno dei presenti racconti una novella per proprio conto, che non abbia niente a che fare con quelle del Boccaccio. E perché si era in tempi di repubblica (sia pure di falsa repubblica, perché quello dei Medici era un principato vero e proprio), la padrona di casa propone che la comitiva dovesse reggersi non con re e con reina, ma a guisa di repubblica, e che solo la sorte o la fortuna decidesse chi dovesse essere prima o venir dopo nel novellare. Vediamo in atto la lenta dissoluzione di quella poetica medievale dell'unità tomistica, che il Petrarca e il Boccaccio avevano adombrato alla meglio dopo l'esempio corposo e granitico di Dante, ma che nel Cinquecento aveva perduto del tutto il suo vigore e la sua necessità esemplare.

Ecco come parla la padrona di casa:

> Intanto che ne venga l'ora di cenare, ho io pensato, quando vi piaccia, come passare allegramente il tempo; questo sarà non leggiendo le favole scritte del Boccaccio, ancora che né più belle né più gioconde né più sentenziose se ne possono ritrovare, ma trovandone e dicendone da noi, sèguiti ognun la sua. Le quali, se non saranno né tanto belle, né tanto buone, non saranno anche né tanto viste né tanto udite, e per la novità e varietà ne doveranno porgere, per una volta, con qualche utilità non poco piacere e contento; sendo fra noi delle persone ingegnose, soffistiche, astratte e capricciose. E voi, giovini, avete tutti buone lettere e umanità, siete pratichi con i poeti non solamente latini e toscani, ma greci altresì, da non dover mancarvi invenzione o materia di dire; e le mie donne ancora s'ingegneranno di farsi onore.

Aggiungeva poi che ciascuno dei presenti raccontasse tre novelle; « una grande, un'altra mezzana, e una piccola », poiché il numero ternario è tra gli altri il perfettissimo. C'era poi la conclusione pia e religiosa; siamo ormai al tempo del principato di Cosimo I, e di Controriforma bene avviata, e la padrona di casa pensa opportunamente di mettersi a posto:

> Ma, lasciando oggimai questo ragionamento, prima che al novellare di questa sera si dia principio, mi rivolgo a te, Dio ottimo e grandissimo, che solo tutto sai e tutto puoi, pregandoti divotamente e di cuore, che per la tua infinita bontà e clemenza mi conceda, e a tutti questi altri che dopo di me diranno, tanto del tuo aiuto e della tua grazia, che la mia lingua e la loro non dica cosa niuna se non a tua lode e a nostra consolazione.

Ma poi conclude:

> E così, venendo alla mia favola, la quale, per dar animo a tutti voi e mostrarvi come festevoli e gioconde si debbon raccontare, sarà piuttosto che no alquanto lascivietta e allegra.

Come bisogna intendere questa « lascivietta e allegra »? Io leggo la prima novella e dico la verità, che la trovo non tanto lasciva, ma soltanto poco pulita. Il Grazzini si compiace di ritrarre degli atti fisiologici; ma una certa licenziosità finisce anche con l'introdursi in cotesti particolari dei bi-

sogni naturali. Si tratta di un medico che chiede il *segno* di una donna (il *segno* è il dato obbiettivo, il sintomo e si intendeva per l'orina) per poterne fare l'analisi; e al marito si ingiunge che egli deve raccogliere l'orina di determinate ore: « che dalle dieci ore in là fusse fatta dalla donna ». La donna obbedisce, ma per rispettare l'orario, ha bisogno di essere svegliata; ed ecco una fanticella, che, avendo l'*orivolo col destatoio*, con la sveglia cioè, diremmo noi, si alza e provvede alla raccolta:

Venne intanto l'ora diputata, e l'orivolo avendo fatto il bisogno, la fante che Sandra aveva come nome, vegliando tanto stette, che a colei venne voglia di orinare; e raccoltala diligentemente, la mise nell'orinale, il quale pose rasente una cassa, e gittossi sopra il lettuccio a dormire. Ma, venuto il giorno, ed ella risentitasi per dare l'orina al padrone, se egli la dimandasse, ne andò ratto dove posto l'aveva; e trovato, non sapendo come, l'orinale, forse dai topi o dalla gatta sospinto, che aveva dato la volta e tutta s'era rovesciata l'orina, dolente e paurosa rimase; e non sapendo che scusa si pigliare, temendo di Salvestro, che era anzi che no subito un pochetto e bizzarro, deliberò per non aver romore e forse qualche picchiata, mettervi dentro la sua; ed avendone voglia pisciandovi, empié mezzo quell'orinale. Né stette guari che Salvestro venne e domandolle l'orina; ed ella, come avete inteso, in cambio di quella della moglie inferma la sua gli porse dentro l'orinale.

In verità bisogna dire che noi riproviamo coteste veristiche notazioni soltanto perché troppo naturalistiche e immediate e troppo insistentemente ripetute. Ci sono scrittori, in cui note di tal genere sono dette con una eleganza espressiva per nulla sguaiata (pensiamo alle *spregiate crete* e alle *spalancate gole* del Parini), e cominciamo dallo stesso Dante. Il Machiavelli veramente rimprovera al grande padre della lingua italiana e al più grande poeta della nostra letteratura alcuni versi:

Nei tuoi versi non hai fuggito il goffo, come quello: *Poi ci partimmo e n'andavamo introcque*; non hai fuggito il porco, come quello: *Che merda fa di quel che si trangugia*; non hai fuggito l'osceno, come è: *Le mani alzò con ambedue le fiche.*

Ebbene, noi abbiamo incontrato questi versi nella *Divina Commedia*, eppure non ci siamo mai indugiati su di essi, né abbiamo polemizzato contro di essi, come fa pur Machiavelli, che per ragioni contingenti vuol vendicarsi di Dante, perché ha detto male della lingua fiorentina. Tali parole non campeggiano in tutto il poema, come campeggiano certe parolacce plebee nella prosa del Grazzini. Diremo anche che il Boccaccio, e cito per tutte la novella di Andreuccio da Perugia, osa presentare il protagonista in un momento assai imbarazzante per ogni uomo o donna. Il trecentista scrive che Andreuccio « richiedendo il naturale uso di dover diporre il superfluo peso del ventre, dove ciò si facesse domandò quel fanciullo », e poi descrive della sua caduta nel chiassetto, in mezzo a tutta la lordura che c'era in basso. Orbene il Boccaccio non ci comunica affatto un senso di ripugnanza per tutti questi particolari; ma voi direte che il Grazzini è uno scrittore per il popolino, ma c'è popolaresco e popolaresco, e citeremo Luigi Pulci, che tal-

volta popolareggia, dove egli presenta Morgante che descrive con colori epici, mettiamo, la fame che lo divorava:

> Disse Morgante: i o v e d e a l a f a m e
> I n a r i a c o m e u n n u v o l d ' a c q u a p r e g n o,
> E certo una balena con le squame,
> Avrei mangiato senza alcun ritegno,
> Ovvero un liofante con l'ossame.

Non si pensi che si vogliano escludere dall'arte quelli che si possono dire i bisogni fisiologici; soltanto bisogna che siano elaborati dalla fantasia dello scrittore, e questa elaborazione a noi pare che manchi nel Grazzini. Lo stesso si può dire dell'atto amoroso, rappresentato mille e mille volte dagli scrittori anche senza veli e senza offendere il pudore; invece il Grazzini insiste troppo sui particolari corporali e noi ci sentiamo l'esperienza p r o f e s s i o n a l e propria del semplicista, poiché il Grazzini teneva, com'è noto, farmacia al Canto della Paglia, lì tra via Cerretani e piazza del Duomo, se anche oggi nell'insegna di quella apoteca è ricordato il suo nome.

Anche l'atto sessuale, come viene descritto dal Grazzini, atto che guarirebbe tutti i malanni della moglie come avrebbe guarito quelli della « fante », è presentato anch'esso sempre nel suo aspetto meramente fisiologico; ecco perché si dice che il Grazzini è scrittore che dà nel « porco », più che nell'osceno o nel lascivo. In tutto ciò noi ritroviamo un elemento di popolarismo estremo; e allora rifacciamoci a Franco Sacchetti, che talvolta indulge a coteste forme di popolarismo, e ricorderemo la novella CLXVII, dove è introdotto dal Sacchetti messer Tommaso di Neri, il quale manda il suo garzone a far visitare da un medico, mastro Tommaso, e questi gli chiede il segno; addirittura il garzone gli porta l'orinale *pieno senza gorgiera,* senza cioè quell'orlo di vuoto, e ne ha anche un orciuolo sotto il mantello. Questo giovane avrebbe avuto un difetto di carattere urinario; in verità beveva troppa malvasia e però, dice il Sacchetti, si abbandonava a abbondanti « pisciate » e anche a atti di lussuria.

Io non vorrei infastidire i lettori con questi particolari indecenti che si trovano nei novellieri del Tre e Cinquecento; solo bisogna notare che in Giovanni Boccaccio, scrittore aristocratico, cotesti particolari non vengono mai in primo piano. In Boccaccio c'è la malizia della mente che alleggerisce gli episodi di sensualità, e l'estro mentale finisce col non urtare lo spirito del lettore, anche quando tocca dei bisogni corporali; invece in certi particolari veristici sacchettiani e grazziniani la sensualità non è la musa, ma piuttosto ne è musa quella sudiceria paesana ed elementare propria del popolino. Ecco perché si dice che il Lasca, con tutte le lauree che gli hanno dato gli accademici della Crusca, è scrittore popolaresco. Vi sono anche in lui naturalmente i motivi che potremmo dire sessuali, ma anche questi sono come appiattiti, e si tratta anche lì di tono popolaresco. In ogni modo è facile osservare che i protagonisti di tutte le varie opere del Grazzini sono i v o c a b o l i e non le

p e r s o n e , sicché una critica aderente all'opera sua deve procedere per paradigmi linguistici; il che non esclude che egli sia anche scrittore narrativo e mimetizzante.

Ma vorrei dire che come esaminando la *Mandragola* e la novella di *Belfagor,* ci siamo ricordati che il Machiavelli è un pensatore politico, così per il Grazzini dobbiamo ricordarci che egli è un accademico della Crusca innanzi tutto. Si prenda la novella seconda, dove anche lì ritornano al solito i particolari fisiologici. Sul canto di Vaccherecia, una nota via di Firenze lì a piazza Duomo, abita un vecchietto « ritroso » e « arabico », « il più fastidioso e il più fantastico uomo del mondo » (*ritroso* significherebbe colui che vuol tutto alla rovescia degli altri; *arabico* vale strano, bizzarro, come un arabo può parere a chi non lo comprende, e forse c'è anche il gioco equivoco fra *arabico* e *rabbioso*). Orbene, dei buontemponi fanno uno scherzo a questo vecchietto, ma si trovano ad esserne castigati gravemente. In un certo senso questa saturazione nei racconti del Lasca di particolari naturali, ci allontana da lui come novellatore e trovammo strano che proprio il Croce, nella sua *Poesia popolare e poesia d'arte,* si fosse lasciato andare a dedicare diverse pagine, e di tono piuttosto positivo, sull'arte del Lasca. Ogni critico porta sempre certi pregiudizi della sua poetica e dell'estetica, e quella del Croce, la conosciamo, era la poetica della poesia e non poesia, e però le sue osservazioni sono anche approvabili, ma non colgono quella che è la natura più profondamente storica della cosidetta arte del Lasca. Il Lasca è soprattutto un linguista, un divulgatore di vocaboli, un vivaista, e sotto questo aspetto bisogna studiare la sua prosa. Non ci lasciamo abbagliare da certe sue forme vivaci di narrazione; egli in verità non è un narratore e tanto meno è uno scrittore di commedie, è soltanto un « donno vocaboliero ». Dico « donno vocaboliero », ricordandomi del sonetto dell'Alfieri indirizzato a Nera Colomboli, per avere la spiegazione di alcuni vocaboli fiorentini:

A. Che diavol fate voi, madonna Nera;
Darmi persin co' buchi le calzette? —
N. Co' buchi, eh? Dio 'l sa, se i' l'ho rassette;
Ma elle ragnan sì ch'è una dispera. —
A. Ragnar, cos'è, monna vocaboliera? —
— Oh! la roba, che l'uom mette e rimette,
Non ragna ella e mattina e giorno e sera? —

Orbene sotto questo punto di vista linguistico noi possiamo spiegare bene la sua opera di fondatore della Crusca e dello scrittore di commedie e di novelle, oltre che di versi e di bizzarrie satiriche alla bernesca. Si nota subito la natura del vocabolo grazziniano; esso è un po' come lo strambottolo dell'ignorante di oggi, ma dell'ignorante toscano, particolarmente fiorentino o aretino o senese, che abusa di certa sua facilità linguistica, inventando vocaboli correnti, in cui si accozzano significati strani e per dir così interni. Allora dobbiamo dire che il Grazzini non è un dotto, ma semplicemente un

uomo del popolo fiorentino, che ha la *verve* del linguaggio; in certi conii di vocaboli noi potremmo anche ricordare Luigi Pulci, il quale, come è noto, addirittura redasse per suo conto un piccolo vocabolario. Ma vediamo altri esempi usati dal nostro scrittore. Come si fa, ad esempio, a spiegare che di un certo organo naturale dell'uomo, e a proposito dell'atto più naturale, quello del pisciare (purtroppo si deve ripetere la sconveniente parola, perché è quella che campeggia in alcune novelle), egli adopera la parola « schizzatoio » e volendo parlare di un'abbondante irrorazione del terreno, lo scrittore adopera la parola « strosciare »? Vengono in mente le invenzioni linguistiche di Luigi Pulci; ma Luigi Pulci descriveva, mettiamo, la battaglia di Roncisvalle tutta in termini di cucina e con effetti d'arte innegabili.

E Runcisvalle pareva un tegame
Dove fussi di sangue un gran mortito
Di capi di peducci e d'altro ossame,
Un certo gazzabuglio ribollito
Che pareva d'inferno il bulicame.

Il « mortito » è una sorta di pietanza che si prepara con carne di porco e di castrato, cotta nel vino rosso con bacche di mirto, cannelle ed altre spezie. La parola « mortito » ha affinità con « mortadella » e « mortadello », parola che vive addirittura nel Duecento-Trecento; ora tanto *mortadella* quanto *mortito* passano a significare una specie di gelatina, per esservi infuse dentro coccole di mortine.

Io devo naturalmente passare sotto silenzio altre parolacce, di cui il Grazzini si compiace, e il lettore può vederle particolarmente alla novella seconda della prima *Cena*. Ma vediamo altro vocabolario dello scrittore; c'è per esempio la parola « romito nel sacco », e bisogna che si interpreti « romito di quelli che indossano panno rozzo e grossolano del quale più spesso si fanno i sacchi ». Nel Sei-Settecento il Forteguerri nel *Ricciardetto* riprenderà l'espressione e dirà: « lo vede vestito di rozzo sacco a guisa di romito », e il Carducci, nei nostri tempi, scriverà: « vestiti i sacchi della penitenza ».

Alla novella terza il Grazzini scrive di un personaggio che aveva messo un po' troppa *mazza*, che significava precisamente far cosa che passa i termini. C'è il Varchi che nell'*Ercolano* scrive: « *mettere troppa mazza* si dice di uno, il quale, in favellando, entri troppo addentro, e dice cose che non ne vendono gli speziali, e insomma che dispiacciono, onde corre il rischio di essere o ripreso o gastigato ». « Sturato » significa uomo accorto, e non si dice nulla dei significati osceni che vi hanno caricato altri scrittori parlando di donzelle. Poi ci sono le « giarde e natte »; la « giarda » è la beffa vera e propria, pare che la parola venga dall'arabo « giaradh ». C'è poi l'espressione « confessare il cacio » e quelli che hanno letto la novella del « porco imbolato », ricorderanno gli amiconi che tentano di far subire a Calandrino tale prova, perché confessi di aver rubato lui il maiale; e qui soccorrono bene le *Lezioni sul Decamerone* del settecentista Bottari, il quale così scrive: « Cre-

devasi allora dalle più genti, che fatti alcuni bocconi di questi due cibi, e acconcigli in una particolare guisa e impressivi alcuni segnali e recitatigli sopra certe speciali orazioni, e datigli poi a mangiare a quelli dei quali cadeva il sospetto di aver commesso quel furto, non li potessero avallare in modo alcuno qualora egli fosse stato reo di quel delitto ». (Questa prova del formaggio si chiamava della tiromanzia, così come oggi c'è il siero della verità). Noi incontriamo che « la neve in poco d'ora *alzò per tutto un buon sommesso* », e restiamo perplessi davanti a questa espressione, mentre *sommesso* era una parola in uso già nel Trecento con Boccaccio e significava la lunghezza del pugno con il dito grosso alzato. Dante non adopera la parola « sommesso », ma adopera la parola « spanna », « con la veduta corta di una spanna », e significava presso a poco lo stesso. Voi incontrate la parola « pappatore e leccatore », vocaboli che sono ancora vivi: « pappatore » è colui che mangia smoderatamente, « leccatore » è sinonimo di ghiottone, leccardo cioè; ed il vocabolo è registrato nel vocabolario della Crusca, grazie a questo nostro Anton Francesco Grazzini. Citiamo ancora un'altra espressione, alla novella terza, dove si trova « battilani e divettini »; i battilani e i divettini sono gli scardassatori della lana e quelli che divettano le cimose, per dir così, e lo si potrebbe dire, per esempio, dei potatori quando divettano gli alberi.

Tutti questi esempi dovrebbero confermare la nostra definizione che il Grazzini è innanzi tutto un vivaista di vocaboli felicissimi, e varrebbe la pena di fare uno studio molto accurato di questo suo lessico. Ci sono, per esempio, altre espressioni come la parola *rangolare,* che indica veramente la voce della tigre, l'urlo, e che significa aprire la gola sforzatamente, come chi parla nella strozza. Se voi leggete uno scrittore moderno, per esempio Bruno Cicognani, voi trovate molti modi di dire che ai non toscani danno perfino fastidio, così come danno fastidio tutti quei modi di dire viareggini propri di Lorenzo Viani. Ma bisogna distinguere le contaminazioni dialettali di questi ultimi anche se i migliori leopoldini della Toscana (vi dirò che ci metto anche Giuseppe Prezzolini, che in una *Vita di Niccolò Machiavelli* sfoggia tutto un vocabolario fiorentinesco per descrivere l'infanzia e i giuochi del grande pensatore politico), da quelle contaminazioni di carattere veramente artistico, e direi di natura dotta, che ricorrono in scrittori come Carlo Dossi, nella *Vita di Alberto Pisani*, e nella prosa difficilissima certamente di Carlo Emilio Gadda, come quella del *Pasticciaccio*, o di alcuni racconti del *Ducato in fiamme*. In questo caso io parlerei di *folenghismo* e già la parola *folenghismo* significa che si tratta di una lingua composita da menti molto colte, molto raffinate, ricche di conflati storici di tutte le lingue e di tutti i dialetti possibili dell'Italia, e anche delle lingue straniere. È un fenomeno questo che c'è anche nell'alta cultura. Basti citare l'esempio di due grandi maestri, Cesare De Lollis e Giorgio Pasquali, i quali scrivevano in un linguaggio da *Schulmann*.

Noi citiamo preferibilmente dal Prezzolini, perché fra tutti i sopravvissuti scrittori leopoldineggianti, egli è stato uomo di apparente avanguardia,

soltanto perché con la *Voce* è stato il fondatore di un drogante qualunquismo ideologico; orbene egli scriveva paragrafi di questo genere:

> Niccolino giuocò a rimpiattino, a campana, a mosca cieca, a ladri e carabinieri, a vivo te lo dò, al palio, al calcio, a tocca ferro, alle murielle, alla ruzzola, a lippa, alle biciancole, a querciola, ai pegni, a cencio molle, a rimbalzello, a scaldamano, a cucù, alla berlina, a ripiglino, alla trottola, a castelletto, a filetto, a dama, a nascondino, a campana,[3] a far cappellaccio.

E ci fermiamo qui per rispetto del nome di Niccolò Machiavelli. Noi non ci divertiamo nemmeno per il Grazzini a fare gli spigolatori di vocaboli rari, ma come storici della letteratura, se non vogliamo andare nel generico, dobbiamo necessariamente adottare questo metodo.

Ed ecco qui dei paradigmi di espressioni e vocaboli del Grazzini: « Stando tutto il giorno in su le taverne, consumerebbero, come si dice, la Turpea di Roma » [la rupe Tarpea dove si conservava l'erario di Roma]; c'è « stare a desco molle » che significa stare ad una tavola non apparecchiata; mangiare quindi senza tovaglia. Lorenzo dei Medici nei *Beoni* aveva scritto: « s'egli sta a desco molle a suo talento, E non sia ebbro, io non ne vò danaio ». « Tenere il campanuzzo in mano » vien detto dei magistrati di Firenze dei quali uno si chiama il proposto: il proposto sempre parla e risponde ai litiganti e chiama e licenza dalle udienze, sicché volere il campanuzzo in mano passa a significare che nella conversazione qualcuno vuole parlare sempre lui. Alla novella quinta noi troviamo un'immagine di tipo popolaresco, parlando della notte quando si dice che c'era « buio come in gola »; e poi che non « si vedeva per la strada un testimonio per medicina », non c'era per via nessuna persona anche se fosse bisognata per medicina, cioè per un rimedio decisivo come s'intende oggi anche nel toscano popolare. C'è l'espressione « danari secchi », che sono quelli che non si davano a cambio, usura, ma si tenevano nella cassa senza trafficarli, e oggi si dicono « denari morti ». Volendo parlare poi di tutti i preziosi, il Grazzini adopera le parole « dorure » cioè « dorerie », come anella, catene, maniglie, e gioie, e perle di grandissima valuta; si parla poi di quattro sacchetti pieni di ducati traboccanti, cioè di buonissimo peso, nuovi, non consumati. I *bandi sono scurissimi* per dire bandi severissimi; per incamerare dei beni si dice che « la corte, s'ingomberò tutte le sostanze state di Guglielmo ». È superfluo poi annotare la parola « paragone », la pietra di paragone con cui si saggiavano i metalli poiché a tutti verrà in mente Jacopone e il principio di una sua laude e oggi « paragone » è lo stesso che « saggiatore » e può essere ed è difatti il titolo di qualche rivista. Poi incontrate la parola « una nave raugea », che significa nave di Ragusa, quella Ragusa dove è forse nato Franco Sacchetti, pur di famiglia fiorentina guelfa, e nobile: la nave raugea vuol dire nave spilorcia e vessatrice e ancora oggi nei dialetti toscani si dice r a g u s e o per dire

[3] Ripetuto due volte: almeno questo in Grazzini non avveniva. Ciò che è una riprova della meccanicità artificiosa della prosa prezzoliniana.

« aguzzino ». Poi trovate la « nave buscaina »: significa la nave da preda, da pirati: noi abbiamo da andare alla busca, cioè a dire andiamo rubacchiando, ci arrangiamo. In Sicilia è molto diffuso il cognome: Buscaino. In spagnolo il *buscon* è il ladruncolo e vi è il romanzo picaresco *Historia del buscon llamado don Pablo, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños* di Francisco de Quevedo. Non si può leggere il Grazzini senza sfogliare il Mannuzzi, il Tommaseo Bellini, e ora il Battaglia e anche qualche lessico straniero. Quello che noi oggi chiamiamo *un bel fusto,* nel Cinquecento lo si chiamava « un bel cero »; ma esisteva *fusto* anche allora per dire pezzo di giovanotto, *un cetriolo* come avrebbe detto il Verga. Il Grazzini scrive: « egli era molto bel cero, ed aveva una delle belle e ben composte coltivate barbe che fussero non pure in Firenze, ma in tutta Toscana, nera e assai lunga ». In qualche novella questi vari modi di dire addirittura formano dei piccoli bozzetti e si può citare la novella seconda della *Cena* II: « Mariotto, tessitore camaldolese, detto per soprannome Falananna, avendo voglia grandissima di morire, è servito dalla moglie e dal Berna amante di lei; e credendosi veramente d'essere morto ne va alla fossa: intanto, sentendosi dire villania si rizza; e quelli che lo portavano, impauriti, lasciano andare la bara in terra: onde egli, fuggendosi, per nuovo e strano accidente casca in Arno ed arde: e la moglie piglia il Berna per marito ». Anche dal contenuto si argomenta che si tratta di una di quelle beffe paesane che si fanno ai deficienti; camaldolesi, come è noto, si dicevano gli abitanti della periferia di Firenze, verso San Frediano, Via Tasso, Rifredi, ecc. Nulla di strano che questo ragazzo, per essere « nato in domenica, e senza sale » cioè sciocco, non avendolo potuto avere nel battesimo a San Giovanni, per non essere aperto l'ufficio del sale, finisce col ripetere soltanto le parole imparate da bambino. Il Croce, preoccupato di cavarci dell'arte romantico-verista, ne tira fuori una specie di paragrafo bozzettistico; ma bisogna avere l'avvertenza di notare che tutti i bozzetti del Grazzini sono sempre intessuti di vocaboli rari e che i veri protagonisti sono i vocaboli, e non i personaggi. Scrive il Grazzini:

> Questo mostro, quanto più andava in là, tanto più diventava grosso e rozzo, e con gli anni insieme gli cresceva la dappocaggine e la goffezza; e certi detti che da bambino imparati aveva, non gli erano mai potuti uscir della mente, come al padre e alla madre dire « babbo » e « mamma »; [4] il pane chiamava « pappo » e « bombo » il vino, e i quattrini diceva « dindi » e « ciccia » la carne, e quando egli voleva dire dormire o andare a letto, sempre diceva « a far la nanna » cosicché i vicini gli avevano posto nome « Falananna » e non lo chiamavano diversamente.

Orbene si vuol concludere che tutte le novelle del Lasca vanno lette con questo gusto per il suo vocabolario. Uno scrittore analogo al Lasca è il commediografo Giovanni Maria Cecchi, il quale, in tutte le sue commedie ci sta

[4] Evidentemente per gli adulti non usava a quel tempo questa forma confidenziale che oggi invece è molto viva.

a sciorinare un gran numero di proverbi fiorentini; utilissima raccolta per noi, ma dal punto di vista della storia del costume e del folclore, non possiamo dire dal punto di vista dell'arte. E lo stesso va ripetuto per le commedie, e per la più celebre e la più vivace delle sue commedie, *La Strega*, la quale era, come avrebbe detto il Croce, una commedia d'intrattenimento, come tante ce ne sono, ma che a noi interessa sempre dal punto di vista lessicale. Ricorre in quella *Strega* un paragone fra le commedie poco belle e poco buone e certe donne attempate e brutte: « che quanto più si sforzano, vestendosi di seta e d'oro e con grillande, e vezzi di perle e ornandosi, lisciandosi, e stribbiandosi il volto, di parer giovani e belle, tanto più si dimostrano agli occhi dei riguardanti vecchie e sozze ».

Noi ci fermiamo, per un momento, a quello *stribbiandosi,* che vuol dire sciupare, calpestare, sciagattare anche con le mani, come usano i bambini con i balocchi; e poi passa, in un senso traslato, al lisciarsi che fanno le donne il viso con belletti e massaggi, che invece di lisciarlo, lo sciupano e lo guastano. Più avanti troviamo l'espressione « a diciotto soldi per lira », volendo dire con grandissima probabilità, come diciotto e diciannove soldi sono vicini alla lira. « Si pensa per ogn'uno a diciotto soldi per lira, che egli sia annegato o morto ». Poi troviamo « caluggini ». « Avendo a fatica le caluggini, porta una barbetta nera contraffatta al viso, che uomo del mondo non lo conoscerebbe mai ». Quel *caluggini* è lo scambio popolaresco per *lanugo, lanuginis,* la peluria che è sul viso dei giovani e non è ancora barba vera e propria, o la peluria degli uccelletti pur mo' nati. Vi è poi la parola « scrocchio », « a scrocco », « a usura »: « tu hai più intrighi e imbrogli alle mani che un sensale di scrocchi »: *scrocco* è il dare a noleggio roba di poco pregio, come usa ancora oggi, vestiti, marsine, ecc., prendendo in cambio un nolo molto esoso. Il sensale di « scrocchi » è il mezzano, il rigattiere che vive di questi espedienti.

### 3. Altri paradigmi linguistici.

Potremmo continuare fino all'infinito questo paradigma delle espressioni linguistiche del Grazzini. Ci limiteremo ad illustrarne alcune altre. Il Grazzini scrive: « tu gli hai fitto il chiodo bene », una metafora che c'era già in Dante per dire fissarsi su una cosa, impuntarsi, prenderne una passione straordinaria: « che cotesta cortese oppinione Ti fia chiavata in mezzo della testa Con maggior chiovi che d'altrui sermone ». Poi c'è *ragia* per inganno e sinonimo, fuor di metafora, di pania, vischio con cui si prendono gli uccelli ancora ingenui, poiché la ragia è la resina molto appiccicosa che stilla dai pini. Poi c'è *annoverare* proprio del linguaggio bancario del tempo: versare o scrivere a credito di qualcuno ad un banco. « A dispetto del vermo cane » la parola noi la troviamo in Franco Sacchetti ed è un'imprecazione popolaresca, « che ti venga il vermo can »; e così per la « puttana del canchero » è come se dicesse « per la puttana della malora ». E poi c'è tutto un

gruppo di nomi beffardi: «che tu mi dia il pepe, la monna o il gongone, o che tu mi facci dietro bocchi, ceffo o grifo». *Bocchi* lo troviamo anche in Machiavelli, quando al padrone di casa un servo gli fa bocchi dietro, cioè quei versi fatti con la mano che batte e ribatte sulla bocca, come c'è l'altro, *far manichetto dietro*, anche questa di uso caro al Machiavelli, quel gesto sconcio che molti fanno ancora oggi mettendo la mano sinistra sull'avambraccio destro. *Dare il pepe*, poi, è il battere con i polpastelli uniti sulla fronte, dietro le spalle di uno cui si vuol dire che è sciocco; *dar la monna*, è un'altra mossa di beffa non meglio identificata, ma da monna, scimmia, dallo spagnolo-arabo, *maimon*, da cui forse anche «gatto mammone». *Dar gongone* è il battersi con i pugni le gote rigonfie, sempre per beffeggiare qualcuno.

Uno dei personaggi, Taddeo, enumera, con grande stupore degli altri, un gran numero di giuochi; egli dice:

A tempo mio erano i giuochi ordinati secondo le stagioni e i mesi: chiose spilletti, trottola, paleo, soffio, giglio santo, mattonella, meglio al muro, verga, misurino, aliossi, rulli, ferri, e cento altri, che tutti erano giuochi da perdere e da vincere.

Noi non staremo a spiegare il significato particolare di tutti questi giuochi, ci limiteremo a dire che «giglio santo» corrisponde al nostro «testa o croce» poiché il giglio era effigiato sulle monete fiorentine, e dall'altra parte era effigiato San Giovanni Battista. Io ho ricordato questa filastrocca per confermare che la passione del Grazzini era sempre passione della lingua, passione del vocabolario, tanto che Farfanicchio, ammirato di tanta sapienza gli dice: «Cacasevo, oh! Voi sete sì, innanzi, oh! voi potreste gagliardamente fare una lettura avveduta e leggerla a mente all'Accademia», al che Taddeo si ringalluzzisce, e nello stesso tempo l'autore accenna ai bei tempi dell'accademia degli Umidi, prima che egli ne fosse espulso per le sue bizze:

Che parli tu d'Accademia? egli è un tempo che io non ne sarei stato, se io avessi voluto: lo Stradino mi pregò cento volte che io volessi entrare negli Umidi, allora che ella era favorita daddovero, ma non v'ebbi mai il capo.

E all'atto terzo abbiamo *acciviti*, cioè per provveduti di cibanza, di guadagni; poi c'è *squasimodeo* nel significato di babbeo o qualche nuovo pesce, che era già vocabolo caro al Sacchetti. Lo stesso Taddeo si veste un abito «stravagantissimo: «berretta alla tedesca, cappa alla francese, il saione alla fiorentina, il colletto sopravi alla spagnola, le calze alla fiesolana, il cervello alla sanese e lo spennacchio alla giannetta», una specie di Matamoro, perché Taddeo appunto vuole andare a fare il soldato, tant'è vero che prende «il vero passo della picca», cioè il passo lungo da militare, il passo dell'oca si sarebbe detto qualche anno fa. Si delinea, qui, evidentemente, una figura già quasi di maschera, ma continuano sempre le parole inusitate: *lavacci, tambelloni*, e il tambellone è un grosso mattone per indicare «rozzo come una pietra, come un sasso». All'atto quarto c'è il noto «morire a

ghiado », cioè di mala morte, assassinato (*ad gladium*). Poi ci sono i soliti scherzi con scambi di parole, ma si tratta di un comico di superficie; per esempio: « chi ha paura di panico, non semini passere » mentre avrebbe dovuto dire « chi ha paura di passere non semini panico », altri vocaboli poi « a casa le mondane » per dire il bordello, ricorda « a casa le male femmine » del Boccaccio; *viso invetriato* sta per sfacciato, faccia di bronzo, *berghinelluzza* per donnetta da poco. Non si finirebbe mai di elencare vocaboli grazziniani e una gran parte di essi sono passati nel vocabolario della Crusca.

Ma a parte le commedie, ci sono i versi copiosissimi che il Lasca venne schiccherando durante la sua lunga vita; vediamone alcuni che in fondo sono tutti di natura scherzosa. I sonetti erano detti, dall'autore stesso, *sonettesse, così* come noi oggi diciamo la *discorsa* quando vogliamo accennare a un discorso un po' prolisso.

C'è un sonetto indirizzato a quel Giovanni Mazzuoli detto lo Stradino in cui ci possono interessare la seconda quartina e le due terzine:

Gli è qui dipinto un san Cristofar Nano
ch'è tutto voi maniato e vero;
e vi giuro per l'ossa di fra Piero
ch'ei non è men di voi bello ed umano.
Primieramente egli è zuccone e raso,
larga ha la fronte e pelose le ciglia
e sopra il mento par gli caschi il naso.
Le labbra ha grandi e grosse a meraviglia;
le gote, poi, che sembran fatte a caso,
coll'altre membra, e tutto vi simiglia.

Noi siamo presi subito da quel vocabolo *maniato* che deriva dall'antico *mania*, effigie (da *imago, imaginis*). Grazioso il sonetto indirizzato ad Apollo in cui s'invoca il suo intervento perché faccia guarire lo Stradino, che si trova all'ospedale « con virtù di pietre e di parole e forza d'argomenti »: torniamo sempre all'esperienza dello speziale, l'*argomento* era il clistere, e *clisterizzare* e *riclisterizzare* erano parole allora di moda, tanto che noi le troviamo anche nel *Malato immaginario* di Molière, e il Croce le rinverdì ai nostri tempi nelle sue postille polemiche.

Le ciglia irsute e la bocca gonfiata
il naso a beccastrin, le luci torte
tanta paura fecero alla morte,
ch'ella fuggì come una disperata.

Tutto questo può ricordare alcuni versi di Cecco Angiolieri a proposito della favoleggiata longevità del padre in cui, quando viene la febbre, « la morte paura ha di morire »; « e s'ella entrasse in lui, io son sicuro, Ch'ella morrebbe e lu' faria guarire ». Ora la letteratura angiolieresca noi sappiamo che non va interpretata più come riflettente tutto un dissidio disperato dell'animo, ma soltanto come un estro bizzarro e amore delle belle parole.

Questi erano gli scrittori così detti *ridanciani* dagli accademici del secolo scorso oppure *burleschi*, e che noi possiamo chiamare dilettanti di letteratura; ma tra il Grazzini e l'Angiolieri e il Berni c'è questa differenza: che il Grazzini rimane sempre popolaresco, mentre gli altri due salgono e attingono i termini della classicità.

Si veda il capitolo che egli scrive sulle *barbe* e la lettera che precede indirizzata allo Stradino, l'ultimo di agosto del 1542. Il Grazzini sogna l'età dell'oro dell'umanità, quando gli uomini spegnevano la sete con l'acqua pura e andavano nudi dal capo al tallone e lasciavano « pensolare un barbone insino al petto ». Qui scopriamo una certa vena di pedagogo nel Grazzini, egli vorrebbe che tutti gli uomini si facessero vecchi in un certo senso, e però loda Cicerone perché Cicerone poté opprimere le intemperanze di Catilina; che fosse poi egli uomo del popolo e si sentisse tale lo si avverte anche leggendo una delle sue filastrocche in cui parla dei figli dei nobili e della loro educazione:

Ma dico a voi a cui col seno aperto
ha dato la fortuna argento ed oro,
non so se per sua grazia o vostro merto:
ingegnàtivi dar doppio tesoro
ai figli vostri, e più, se nobilmente
si trovan nati nella patria loro:
fate ch'alle virtù volghin la mente
lasciando gli esercizi e l'arti vili
all'ignobil, vulgar, povera gente.
E voi che nei più vaghi e verdi aprili
sète dell'età vostra, giovin cari,
drizzate il core all'opere gentili.
Le voglie ingorde e i desiderj varj
sopratutto da voi gite scacciando
se bramate di farvi al mondo chiari.
Ponete l'ozio e le femmine in bando
ed alle triste e male compagnie
date, e al giuoco e le taverne, bando.

Qui abbiamo un Grazzini che diventa predicatore; forse è la sorte di tutti i linguaioli, che, per soverchio di vocaboli, salgono sempre qualche pulpito, per trafficare, con maggiore successo temporale, i loro « danari secchi ».

Trascurerò di fare l'analisi di qualche sua commedia, anche dello stesso *Assiuolo* che è la più celebrata; dovrei ripetere le stesse osservazioni, poiché la vivacità dello stesso *Assiuolo* non è altro che vivacità popolaresca, dovuta ad un vocabolario sempre nativo e felice. Ma il vocabolario nei veri scrittori non è mai istintivo, e nel Lasca invece è un vocabolario di natura.

### 4. Anton Francesco Doni.

Dopo il Grazzini convien parlare di Anton Francesco Doni, al quale ha dedicato un breve saggio il Croce nel volume *Poeti e scrittori del pieno*

*e tardo Rinascimento* (vol. I, 260-272). Il Croce giustamente si oppone a tutti gli interpreti che avevano preso troppo sul serio le satire morali e i disegni di riforme sociali e le intuizioni di nuova astronomia, fisica e sociologia, che è accaduto di notare in talune sue pagine, e ha ritrovato molte idee derivate dalle *Lettere a Lucilio* di Seneca, che il Doni si guarda bene dal citare, affogando tutto in un mare di parole e impasticciandole.

Chi era questo strano uomo che nella Firenze cinquecentesca faceva lo scrittore di *Lettere, Dialoghi della Musica, del Disegno, La prima e la seconda libraria,* con una grande quantità di cicalate, raccolte sotto il titolo generale *La zucca* (1551-52), con *Discorsi sui mondi* (1552-53), e con *I Marmi* (1553)? Il Doni era nato a Firenze, nel 1513, da un forbiciaio; fu presto frate servita, con il nome di fra Valerio; poi, passò prete secolare. Peregrinò per l'Italia, e si fermò in particolar modo a Piacenza, per studiarvi legge; tornato a Firenze, vi aprì una tipografia, ma con poca fortuna; in ultimo si fermò nel Veneto. Pare che avesse l'abitudine di vivere in un torrione isolato, da dove usciva la notte, nudo come un pazzo. Venne a morte a Monselice, nel settembre del 1574, quindi appena sessantunenne.

Quale fortuna ha avuto il Doni nei nostri tempi? C'è stata un'edizione critica negli « Scrittori d'Italia » in due volumi de *I marmi*, a cura di Ezio Chiorboli, il quale portava non tanto precisione filologica ma piuttosto compiacimento linguistico, perché egli finiva con l'esemplare la sua prosa su quella dei fiorentini del Cinquecento, per cui cadevano i « problemi ».

Il Doni, in fatto di cultura, era notevolmente superiore al Lasca; egli difatti partecipò vivamente a quel dibattito che ci fu per tutto il Cinquecento sulla lingua, mentre il Lasca, che pure abbiamo visto felice *excubitor* di indovinatissimi vocaboli, si disinteressò completamente di tali discussioni; o meglio vi partecipò, ma soltanto in un senso negativo, cioè a dire scrisse qualche epigramma contro i vari linguaioli dottrinari. Il Doni, invece, si trovò a vivere in mezzo a Giovan Battista Gelli, a Pier Francesco Giambullari, a Carlo Lenzoni, a Benedetto Varchi, i quali già nel 1550 avevano avuto l'incarico dall'Accademia Fiorentina di scrivere una grammatica; il Giambullari poi è autore di un'opera, dedicata al Gelli, detta, dal nome del dedicatario, *Il Gello*, dove espone la sua bizzarra idea della discendenza del fiorentino dall'etrusco, e di questo dall'arameo. Il Lasca, in certe ottave che cominciano: « Voi ch'a sì bella impresa e pellegrina », fa una rassegna delle varie regole e teorie della lingua toscana o fiorentina o italiana. Naturalmente fra i teorici dà la palma al Bembo, « pien d'ingegno e di dottrina », il quale « primo chiamolla lingua fiorentina »; ma non dimostra di capire a fondo quelle che sono le teorie del Bembo, perché, uomo popolaresco, mescola al Petrarca e al Boccaccio anche Dante:

> La lingua nostra è sì dolce e capace
> d'ogni soggetto, e così bene esprime
> gli effetti e gesti umani in guerra e in pace,
> che metter si può ben tra le due prime.

Nella prosa il Boccaccio tanto piace,
tanto piace il Petrarca nelle rime,
ch'a tutt'altri poeti vanno avante;
ma finimondo è poi quando vien Dante.

Queste discussioni portarono a varie operette pubblicate subito dopo il 1550, come il trattatello del Gelli *Della lingua che si parla e scrive in Firenze,* del 1552, e la *Difesa della lingua fiorentina* del Lenzoni, del 1556. Essi sostengono la primazia di Firenze, e non ammettono mescolanze con i parlari delle altre città di Toscana; vogliono fissarne le regole, specialmente ortografiche; infine assegnano la palma non agli scrittori del Trecento, ma a quelli del loro secolo stesso. Il Varchi, più vicino alle tesi del Bembo, distingueva tra i parlanti e scrittori, i letterati, i non idioti, cioè persone anche nobili e ricche, ma senza studio di greco e di latino; poi venivano gli idioti e infine l'infima plebe. Per il Varchi si deve dire lingua fiorentina e non toscana o italiana; ma anch'egli, influenzato dalle idee del Bembo, insisté sulla necessità di attenersi ai buoni modelli. L'imitazione è un canone fondamentale di tutta la letteratura fino al tardo Cinquecento, e si tratta di un'astuzia della storia perché attraverso l'imitazione e i quattrocentisti e i cinquecentisti elaborarono la loro nuova civiltà, così come sotto le croste di una piaga si viene formando il tessuto nuovo dell'organismo.

Anche il Doni, nei *Marmi* (lib. I, ragion. VIII, discorso IV), si occupa di ciò e riporta tre lettere scritte una in toscano, in stile artificioso e boccaccevole, e una in « lingua italiana », cioè mescolata di solecismi di provincia che egli disapprova, e una in « lingua fiorentina ». Piuttosto, siccome ne *I marmi* c'è di tutto, interessanti sono alcune novellette; celebre quella della gentildonna, che si trova nella parte terza de *I marmi,* una gentildonna onesta, la quale, trovatasi in certo modo in trappola ad opera del giovane che la vagheggiava, non si smarrisce, ma con un bel tratto gli sfugge di mano, salvando la sua onestà fino allora incontaminata:

Egli è forse tre anni ch'io era fuori a un mio loghetto alla villa di Scandicci, dove molte delle nostre cittadine il tempo della state alle loro possessioni spesse volte si riducono. Io, che son pur giovane, andava così occhiando, come spensierato giorneone, e attendeva a uccellare, andare a caccia, e altri passatempi, e quando mi veniva bene, facevo lo spasimato [*spasimato,* innamorato fino allo spasimo]. Volete voi altro? Che io trovai in poco tempo quello che io andava cercando. Egli vi venne una cittadinotta, fresca, maritata di pochi mesi, una misalta, vi so dire, che si sarebbe strutta in bocca; e non accadeva di dire « carne tirante fa buon fante » altrimenti; ell'era una carne stagionata che ne sarebbe ito la maledetta spalla. Di questa dunque mi tirò l'appetito, e, senza verzué o senza altra salsa di san Bernardo, n'avrei fatto una satolla. Ella aveva poi un'aierotta dolce, uno sguardo che feriva con due occhi di falcone, che volta per volta ic ne toccavo un batticuore di parecchi male notti. Non voglio ora, per allungar la cosa, starvi a dire di man bianca o leggiadro piede o gamba o ciglia arcate, perle, rubini, viole o gelsomini; basta che una Venere dipinta da Tiziano non li avrebbe fatto carico alcuno. Come io fussi concio dall'amore e tartassato da Cupido, Dio ve lo dica per me; egli ci mancò poco che io non facesse le matterie. Io lasciai l'uccellaia de' tordi, e attesi a tender panioni per pigliar costei; non cacciava più la lepre con cani, ma seguiva lei con pollastriere e presenti. Madesì per la mia fede! che non la restò mai, per cosa che io le

offerisse o volesse donare, d'andare dietro al suo naturale, che era esser gentildonna da bene. Ma il mio dispetto era questo, che sempre la vidi d'un modo; mai si crucciò meco; mai si intrinsicò; ma in quel modo, o in quella forma, ch'io la vidi il primo giorno, sempre stette salda, e faceva, per suo grazia, tanto conto di me, come s'io stato al mondo non fusse.[5]

Si noterà subito l'originalità del caso: vi si ritrae una donna onesta, che mantiene tale suo contegno malgrado tutte le profferte e offerte del giovane; si direbbe che il caso sia più che una novella un racconto tratto dal vero, se non altro perché sono abolite le espressioni di derivazione petrarchesca, candide mani, leggiadro piede, gigli, rose e viole, mentre ci sono delle felici notazioni degne di un vero artista: « ella aveva un'aierotta dolce, uno sguardo che feriva con due occhi di falcone, che volta per volta io ne toccavo un batticuore di parecchi male notti ». Poi c'è la singolarità del vocabolario, che è sempre uno dei pregi di questi novellatori fiorentini: « giorneone » vale *perdigiorno; misalta,* è la carne di porco salata ma ancora fresca, non tirata né secca: *carne tirante fa buon fante*, cioè la carne non molto cotta, al sangue, fa l'uomo gagliardo. *Verzué*, forse da *verjus*, è una salsa verde, che si dice anche *agresto*; *farne una satolla*, farne una scorpacciata ed è un'espressione boccaccesca in una delle novelle di Calandrino; i *panioni*, sono le grosse panie, il vischio per prendere gli uccelli; *pollastriere*, significa ruffiane, mezzane. Non riferiamo il resto della novella quando la donna, rimasta in trappola, fingendo di andar dietro alla fante per serrare l'uscio, in quattro salti la raggiunse e fugge dalla casa. La sorpresa è estrema per il povero giovane che resta di sasso:

Ond'io restai uno stivale, una bestia insensata e uno sciocco; e con la solita allegrezza sua, se ne andò. Né mai si seppe questo caso; mai più venne dalla vecchia, mai restò di farmi la solita cera, e io mai più sopportai passione simile a quella di quel giorno. Così, considerando la nobiltà dell'animo suo, la virtù del suo ingegno e la generosità dell'intelletto, mi disposi a quietarmi e darmi pace.

Per restare sempre a *I marmi*, toccheremo del ragionamento settimo della parte prima, che comprende un capitolo bernesco, attribuito dallo stesso Doni a un Pietro Orsilago, giusdicente nel castello di Livorno per quattro anni (1538-1541), autore di una traduzione dei *Salmi penitenziali*; nel precedente ragionamento il Varlungo diceva: « Io voglio leggervi un capitolo del mirabile Orsilago, che non è due ore che egli è stato portato da Livorno ».

Il capitolo deve essere stato pubblicato e composto intorno al 1540, perché vi si ricorda Cosimo I dei Medici come duca di Toscana (è noto che Cosimo fu fatto granduca soltanto nel 1570 dal papa Pio V). Vi si dice malissimo dell'aria di Livorno, perché ancora maremma.

Deh, cavatemi fuor di questa buca,
di cui m'ha il tanfo in tal modo conquiso
che ho fatto proprio un volto di bezzuca.[6]

[5] Cfr. *I marmi*, II, ed. Chiorboli, p. 24.
[6] Cfr. *I marmi*, ed. cit., I, p. 119 e sgg.

Trattandosi di una « buca » è ovvio che egli abbia finito con l'assimilarsi alla tartaruga (*bezzuca*). Il capitolo è interessante dal punto di vista della cronaca della città di Livorno alle sue origini; i primi ricordi di essa risalgono ai primi anni del sec. XIV. Nel punto dove si aprì poi il porto mediceo, esisteva allora un modestissimo porticciuolo accanto al quale viveva, in un piccolo villaggio, un certo numero di famiglie di pescatori e navicellai, che prestavano servizio per lo scarico delle navi approdate al vicinissimo Porto Pisano. Il « castello » di Livorno era così povero che il duca e poi granduca di Toscana alleggerì la città di tutti i tributi, e per porre riparo allo spopolamento accordò l'esenzione fiscale per dieci anni e amnistie da precedenti condanne pecuniarie a coloro che vi stabilivano la loro residenza. Allora vi si ebbero colonie di greci, turchi, levantini, inglesi, francesi e portoghesi; avvenne così un popolamento abbastanza rapido, ma in ogni modo si venne sviluppando una nuova attività industriale che anche oggi è molto più importante dell'attività portuale.

Ma ecco alcuni versi che descrivono il paesaggio della Livorno attorno al 1550:

O fiorentini miei, non fate festa
d'essere eletti a regger questo perno,
perché venite a morte manifesta.
Sia di state, d'autunno, o sia di verno,
nulla val, che questo aer l'alma invola,
come fosse una bolgia dell'inferno.
. . . . . .
So parlar di libeccio e di scilocco,
di garbin, di maestro, e di molt'anco,
che sbalordito m'ha come un allocco:
Tosse, catarri, punte, e mal di fianco
generan questi, infin che in sepoltura
ne va l'infermo, e il san tosto vien manco.

Segue poi la descrizione morale di questo mondo raccogliticcio attorno al « castello » di Livorno:

Qui son condotto, e non ci trovo alcuno
ch'abbi segno di fede, o di pietate....
Non bisogna pensar con tai brigate
ragionar di virtù, che è lor nemica
più che non son ai topi le granate:
. . . . . .
Qui la bravura sta, qui l'odio aperto,
qui co' la fraude l'avarizia regna,
qui le fatiche altrui stan senza merto.

E poi conclude:

Per me, s'i' esco d'esto purgatoro,
fo voto d'ire a Roma l'anno santo,
e farmi dir le messe di Gregoro.

Probabilmente si tratta di Gregorio Magno la cui fama nel Medio Evo era tale da far credere avesse fatto trasmigrare l'anima di Traiano dall'inferno in paradiso, secondo la nota leggenda raccolta anche da Dante.

### 5. Le novelle del Doni.

Ma queste sono testimonianze esterne dell'ingegno bizzarro e ricettivo di Anton Francesco Doni; dobbiamo piuttosto ricordare le sue novellette che si trovano sparse non solo ne *I marmi*, ma anche ne *I dialoghi*, nelle *Lettere*, nella *Libraria*, ne *I mondi*. Al tempo della scuola del « metodo storico » vi fu chi raccolse in un volume le *Novelle di Anton Francesco Doni*;[7] leggendole, si osserva che prevale il tipo della favola, come quela intitolata « Poco cervello d'un contadino, il qualè credeva che una pecora mangiasse un asino ». Il carattere favolistico è ancora più evidente nella novella dei « i gobbi » o di « Galierina », figlia della regina di Salinspruch. C'è un torneo per scegliere lo sposo a questa principessa, ma il favoloso va a finire nella beffa per cui la principessa riesce a liberarsi di un gobbo che con la frode aveva vinto la prova richiesta per il matrimonio: il gobbo è ucciso da un altro gobbo suo compare.

In qualche altra novella si parla addirittura di religione in maniera piuttosto audace; vi si immagina, per esempio, un ricco gentiluomo che deve fare testamenti e lasciti e qui si avverte la malizia del Doni il quale mescola faccende di anime e cure di beni terreni; quando i presunti eredi non trovano denaro nelle casse, lo lasciano insepolto in sacrestia e allora il gentiluomo addirittura ha un colloquio con un turcimanno di Lucifero, « il quale non era così brutto come si dipinge » e aggiunge: « ah come esso favellava con grazia, con dottrina e senza offendermi di spavento, come già immaginato m'era! ». L'angelo lo conduce a vedere il paradiso e naturalmente lì « ci sono luci, allegrezze, e cori d'angeli; ma guardando dappertutto non sapeva vedere altro che frati, preti, monache, poveri, martiri, donne di ogni qualità e d'abiti molto strani e diversi ». Il gentiluomo allora domanda, dove si trovino « tanti capitani, tante mirabili donne, tanti eccellenti poeti, pittori, musici, scultori, e altre mirabili persone ». Tutti nell'inferno, si sente rispondere, e naturalmente il gentiluomo preferisce di andare all'inferno. È già un presentimento oppure un racconto concorrente a quello che circolava intorno al sogno di Machiavelli, il quale anche lui preferiva l'inferno perché vi poteva trovare principi, capitani e papi, volendo discutere con essi dei principî dello stato. Anche qui si rivela il carattere raccogliticcio degli scritti del Doni.

In qualche altra novella c'è spiegata l'origine di qualche proverbio, come « ei mi fanno afa i fichi fiori ». Vi si parla di alcuni pappagalli « grigiolati, come capponi nostrali, di quei bene appastati », « e favellavano questi pappa-

[7] Giuseppe Petraglione, *Novelle di Anton Francesco Doni*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti grafiche, 1907.

galli che era una signoria a udirli », « ma io vi dirò di più che facevano le faccende di casa come fanno le fanti, come sarebbe stato lavar bicchieri, sparecchiare, apparecchiare la tavola, fare i letti, accendere il fuoco, e brevemente ei facevano ogni cosa, salvo che il tirare su le scarpette ai padroni e cavar gli stivali ».

Ma c'era un particolare ufficio in cui erano eccellenti, nel far la guardia agli orti:

Perciocché facilmente si stavano a girandolar sopra i frutti e cinguettare, andando di frasca in frasca, appiccando ora il becco, ora la zampa, dando spasso, con questi modi piacevoli, alle dame e a' i signori che nel giardino si trastullavano con gli amori.

Ma c'era un inconveniente: uno di questi pappagalli diventa goloso dei fichi, « fichi bitontoni, di que' lunghi, dolci, pastosi, graniti, e che gettano la gocciola nel maturarsi, sì suave quando e' crepa così un poco la pelle del fico, cioè quando egli è stagionato ». Difatti « il buon bestiolo, avendo questo dominio, cominciò ad assaggiare il fico, e dàgli una bezzicata, e dagnene un'altra, e andandosi cibando d'oggi in domani, alla fine egli si saziò di fichi ». Il padrone scandalizzato lo vuol levare dal giardino e metterci un altro pappagallo, ma il bestiolo lo avvisa: « Padrone, tu sei mal consigliato, ché se tu mi levi per cagione che io becchi i fichi, tu hai torto, essendo io tanto sazio che mi fanno afa ».

Alcune novelle, che sono anche più lunghe, sono ispirate ai romanzi cavallereschi, come quella di un cavalier brettone, che per amor di una donzella, « conquista il vittorioso sparviero di Re Artù »; altre sono vere e proprie facezie, brevi, sul tipo di quelle del piovano Arlotto, che vi appare in una, o su personaggi politici come Maffeo Visconti di Milano o il re Sancho, fratello del re di Spagna, o di Pietro Navo, cortigiano di Can Grande della Scala, contro Uguccione della Faggiuola. Naturalmente buona parte sono d'imitazione e di argomento boccaccevole. Tipica la novella di un barone che è entrato in gelosia della bellissima moglie, e non a torto, poiché il barone si allontanava spesso per missioni di carattere diplomatico e la donna non perdeva tempo per i suoi sollazzi:

Dimorando più del solito il barone molti mesi, o per casi fortuiti che si fosse, o per ispedire faccende importanti, o come si volesse, diede la sorte che la donna sua, dopo molti dolenti sospiri e lamenti, gli venne, nel rimirare gli uomini della sua corte, indirizzato gli occhi dove per avventura là non avrebbe voluto; e fu lo sguardo di tal maniera, che fieramente di un paggio molto nobile e costumato, il qual la serviva, senza poter fare riparo alcuno, si innamorò. Onde, aspettato più volte tempo comodo, senza trarre di questo suo amore motto ad alcuno, una sera gli venne ad effetto il suo pensiero; perché, chiusa destramente la camera, fingendo di farsi porgere alcune lettere e leggerle, e con questa comodità dato ardire al giovane di passar più innanzi che non era ragionevole, con certi modi ornati, parte di onestà e parte d'intornati di lascivia, con certi sguardi da fare ardere Giove, e talora velocemente aprendosi alquanto il bianco e delicato seno e tosto richiudendolo, e spesso scoprendo il picciol piede con alcuna parte della candida gamba più che neve, fingendo, come sopra pensiero, rifre-

scarsi, e accompagnando tali atti con alcun sospiro, e tanto arditamente ed accortamente fece, che il giovane mezzo timoroso disse: « deh, madonna, muovetevi a pietà della gioventù mia perché il tenermi qua ristretto a tanto tormento mi strugge il cuore ».

Si osservi la bravura e la finezza con cui viene descritta la grazia sensuale della donna, la quale talvolta si abbandona a modi onesti e tal'altra a modi d'intornati di lascivia, e ora si apre il bianco e delicato seno e tosto lo richiude, e spesso scopre il picciol piede con alcuna parte della gamba candida più che neve. Noi dobbiamo, effettivamente, apprezzare la grazia descrittiva del Doni, quella grazia che non si ritrova nel Bandello, il quale nel descrivere questi congressi d'amore con belle donne, procede sempre per formule narrative, fisse, cioè a dire senza alcun indugio lirico.

L'arditissima femmina non solo tradisce il marito con un paggio molto nobile e costumato, ma anche con un barone amico del marito che era venuto per sorvegliare la condotta della donna, e il quale si lascia accendere di pietà e di compassione per il giovane implorante e d'amore e di libidine per la donna; interviene un terzo ospite, un frate, cappellano della casa, assai disposto della persona e il quale non appena si allontana il barone seduttore si fa innanzi lui, vantando la servitù che egli ha avuto sempre per « l'onorato barone vostro consorte », « mediante la bellezza che è posta nell'angelica faccia e nei lucenti e folgoranti lumi de bei vostri occhi ».

Al ritorno del legittimo marito questi capì per aria che la donna non doveva aver tenuto un contegno assai corretto e allora si travestì da frate e raccolse la confessione della consorte: « Essendo arrivato all'atto del matrimonio, fieramente si diede a piangere; ed essendo pur domandata dal confessore ed assicurata del perdono del suo fallo, la gli disse come di un paggio onorato e molto a lei carissimo era innamorata...; e detto questo, di nuovo più forte si diede a lagrimare » e infine racconta del peccato con il barone e con il frate e a questo punto, dal dispiacere del peccato e dal dolore dell'ingiuria fatta al marito, « gli sopravvenne sì fieri singulti che più parlare in modo alcuno non poteva ». Lo stratagemma della donna quando il marito, sdegnato, si svela per il suo essere vero, è ingegnosissimo; la donna dice: Sì, io ho amato un paggio, ma non sei tu paggio del re? sì, io ho amato un barone, ma non sei tu un barone? io ho amato un frate, ma tu non sei divenuto ultimamente un maledetto frate? « e la donna a questo punto levatasi tutta turbata in faccia, senza far più parole, alle sue donne se ne tornò. Il barone, veduta scoperta la sua pazzia e creduto fermamente alle parole della valente donna, cercò non meno di coprire il fallo che di emendare il suo errore ».

Di tutte queste trovate ingegnose è ricco il novelliere del Doni e bisogna pur riconoscere che in lui c'è anche garbo di scrittore e specialmente sapienza di descrittore di colloqui amorosi.[8]

LUIGI RUSSO

[8] Nel fascicolo di luglio, pubblicheremo il resto del saggio *Novellistica e dialoghistica nella Firenze del '500*, dove si discorre del Firenzuola, del Gelli e del Machiavelli.

# FEDERICO IL GRANDE E L'ALGAROTTI

## I.

Lo studio dei rapporti tra Federico e l'Algarotti è molto utile per delineare la biografia intellettuale di quest'ultimo, per conoscere il posto che egli occupa nella storia del cosmopolitismo europeo, di cui egli fu uno dei più illustri rappresentanti. Si tratta di rapporti ideologici ed economici insieme, nel senso che il sovrano viene idealizzato dall'intellettuale perché gli dà la possibilità di svolgere la sua attività: l'idea del sovrano illuminato nasce proprio su questo pratico fondamento. Si tratta, in definitiva, di un accordo utile all'uno e all'altro: da una parte infatti c'è il sovrano che ha bisogno dell'intellettuale per i suoi scopi; dall'altra c'è lo scrittore che, staccato da una società nazionale, non può fare a meno della Corte, giacché soltanto in essa può stringere legami con gli altri intellettuali cosmopolitici, e svolgere una qualche attività. Quest'ultimo cerca però, per quanto gli è possibile nella particolare situazione in cui si trova, di difendere la sua «libertà», avendo ben chiaro nella mente che la sua funzione sarebbe distrutta, o, perlomeno, verrebbe a perdere i suoi precipui caratteri, se egli si legasse completamente a determinati interessi. Questo è il piano sui cui si svolgono i rapporti tra Federico e l'Algarotti, e ci sembra significativo che attraverso lo studio di essi si giunga, per esempio, a conclusioni che hanno parecchi punti di somiglianza con quelle a cui è pervenuto Franco Venturi, analizzando i rapporti intercorsi tra Federico e D'Alembert, segno, questo, che le relazioni tra l'intellettuale cosmopolitico e il sovrano, pur nelle differenze particolari, si venivano svolgendo secondo certe linee simili, perlomeno nelle caratteristiche generali.

È noto che il cosmopolitismo degli intellettuali italiani ha nel Settecento il suo momento di crisi: è in questo secolo infatti che si fa evidente agli occhi degli osservatori più attenti (e l'Algarotti è tra questi) l'impossibilità di continuare ad appoggiarsi sul «primato» italiano. Questo primato non è più riconosciuto in Europa dagli altri scrittori (si ricordino le aspre polemiche condotte dal D'Argens); gli intellettuali italiani non godono più di una posizione di privilegio. I vari stati europei hanno ormai dei propri ceti d'intellettuali, e l'apporto che quelli italiani possono arrecare, come specialisti, allo sviluppo delle varie culture nazionali, è diventato senz'altro

irrilevante. Vi è però ancora qualche stato di recente formazione, come la Prussia, in cui un intellettuale straniero può trovare lavoro ed onori. Si tratta di uno stato giovane che ha bisogno di quadri intellettuali, e proprio questo bisogno (lo stesso che non gli fa espellere i gesuiti) guida la politica culturale di Federico verso gli intellettuali cosmopolitici. Lo studio di essa, naturalmente, esula dai limiti di questo saggio, e noi non faremo che accennare ad alcuni presupposti, necessari, ci sembra, per la comprensione dei legami che unirono Federico all'Algarotti. Osserveremo anzitutto che forse più di ogni altro stato europeo del tempo la Prussia era adatta a svolgere un ruolo di primo piano nel movimento cosmopolitico.

I suoi governanti, in primo luogo, non erano compromessi in precedenti, e falliti, tentativi di accostamento al ceto intellettuale, come, per esempio, i sovrani francesi (Diderot si riferirà, appunto, a quella che considera l'esperienza negativa del secolo di Luigi XIV per sostenere l'impossibilità di un'alleanza con la monarchia illuminata); in secondo luogo l'immigrazione di intellettuali francesi, abbastanza intensa nei decenni precedenti, doveva aver preparato senza dubbio il terreno in maniera assai efficace, sia mettendo in rilievo la liberalità della Prussia stessa, sia contribuendo a far conoscere in essa la cultura francese, ed a diffondervi poi l'uso di questa lingua, che sarà il linguaggio ufficiale degli scrittori cosmopolitici e dello stesso Federico, il quale, una volta salito al trono, si trovò ad operare in un ambiente già favorevolmente disposto. Questa osservazione non vuole però significare disconoscimento della sua abilità nell'instaurare e poi nel mantenere rapporti spesso assai stretti con i maggiori intellettuali europei, ma vuol soltanto mostrare, e sia pure per frettolosi cenni, come Federico non abbia dovuto lavorare sul vuoto nel suo tentativo di fare della Prussia la patria dell'Europa cosmopolitica, tentativo che egli perseguì tenacemente per tutta la vita, anche attraverso delusioni e contrasti, derivanti dal fatto che le ragioni che guidavano la sua politica non coincidevano assai spesso con quelle che reggevano l'attività degli intellettuali (e, del resto, anche i suoi interessi cosmopolitici erano un elemento della sua politica).

Negli ambienti intellettuali europei, in linea generale, si guardava a Federico con un'attenzione più che affettuosa. E questo accadeva sia in quelli meno «impegnati» (e poteva anche esserci, in questo caso, il desiderio di essere «à la page», di seguire, insomma, una moda), sia in quelli che credevano, più o meno a ragione, che i successi militari e politici del re di Prussia erano avvenimenti che li riguardavano direttamente e da vicino, potendo essere di giovamento alla loro stessa causa. E se pertanto nelle parole di una madame Du Boccage (che ne scriveva in tal maniera all'Algarotti: «Ne put on plus espérer de vous voir dans ce pays-ci, monsieur, et Berlin a-t-il entierement effacé Paris dans votre esprit? Je sens bien q'il est difficile de s'éloigner d'un roy si aimable homme de lettre que grand'homme d'état mais du moins ici si vous étiez privé du plaisir de l'entendre pour quelque temps, vous entendriez vanter souvent sa prose, ses vers et son

gouvernement ») ci poteva essere più la ripetizione di un'opinione corrente, di un luogo comune, quello del « re filosofo », accettato passivamente, come capita spesso alla Du Boccage, ben diverso accento si avverte nelle pagine che al re dedicava, per esempio, un Morellet, e che sono significative della maniera con cui interi gruppi di intellettuali guardavano alla politica del re di Prussia.

Il Morellet, oltre a considerare Federico una vera incarnazione dell'ideale del sovrano illuminato — un sovrano che poteva essere ricordato ed ammirato nel corso di una conversazione filosofica « libre comme l'air », senza venire a turbarla —, si rendeva anche conto dei vantaggi che all'azione dei « philosophes » poteva venire dall'appoggio, e sia pure soltanto morale, di un potente sovrano. Egli scriveva:

Après nos diners chez elle [Madame de Geoffrin] nous nous rendions souvent aux Tuileries, D'Alembert, Raynal, Helvetius, Galliani, Marmontel, Thomas, etc., pour y trouver d'autres amis, apprendre des nouvelles, fronder le gouvernement, et philosopher tout à notre aise. Nous faisions cercle, assis au pied d'un arbre dans la grande allée, et nous abandonnant à une conversation animée et libre comme l'air que nous respirions. Nous mettions un intérêt tendre aux succès du roi du Prusse; consternés quand il avait fait quelque perte, et radieux quand il avait battu les armées d'Autriche. Nous étions indignés de cette réunion des puissances européennes contre un roi que nous appelions philosophe et qui était en effet plus favorable qu' aucun autre de ses frères les rois à l'établissement des vérités que nous regardions comme utiles, et que nous nous efforcions de repandre.[1]

L'utilità che la politica di Federico poteva avere per la diffusione delle idee dei « philosophes » era affermata, come si vede, piuttosto esplicitamente. Era, in realtà, un'illusione che trovava scarso fondamento nei fatti, perché, a parte una generica comunione di pensiero, Federico non aveva nessuna intenzione di diffondere la filosofia illuministica e nemmeno di trapiantarla nei suoi stati. Ma era tuttavia, a nostro parere, un'illusione che, essendo radicata nell'opinione pubblica, veniva obbiettivamente ad arrecar prestigio ai « philosophes », e ad appoggiare, perlomeno in certi momenti, la loro azione.

Il « tendre intérêt » di cui discorre Morellet poteva diventare in qualche altro intellettuale, come il Frisi, partecipazione totale. Sono molto interessanti alcune lettere dirette da questi all'Algarotti in cui l'identificazione delle sorti del « parti philosophique » con quelle di Federico è completa. Il Frisi, per esempio, in una di esse, chiedendo notizie all'Algarotti dell'invasione di Berlino domandava se i « barbari » avessero appiccato il fuoco all'Accademia e all'osservatorio, si preoccupava della medaglia che doveva ricevere da Berlino, e chiedeva qualche lettera del re. Ma è opportuno leggere l'intero passo che è assai significativo. Scriveva dunque il Frisi:

Ho scritto tre settimane fa a V. S. Illustrissima, ed ora più mi rincresce di essere senza riscontro, mentre resto sproveduto di sue nuove nel tempo di un'invasione fatta a Berlino. Si compiaccia di darmene qualche avviso, mi scriva come sia andata la

[1] *Mémoires inédits de l'abbé Morellet*, deuxième édition, Paris, 1822, vol. I, pp. 85 86.

faccenda, che cosa è stato dell'accademia, e dell'osservatorio, se i barbari invasori vi hanno appiccato il fuoco. Io non saprei perdonare questa svista al re di Prussia (....). Io ho avuto nuove da Berlino che mi aveano spedito la medaglia. Non so per altro per quale strada mi sia mandata, e come possa far diligenza per averla più presto. S'ella mi potesse dar qualche lume, le sarei sommamente obbligato, come pure se avesse qualche aneddoto o qualche lettera del re, che almeno in confidenza si potesse mostrare.

Si potrebbe osservare a questo punto che negli intellettuali europei l'entusiasmo per Federico cresceva in rapporto inverso all'intimità dei legami che essi avevano con lui. Esso si manteneva alto quando si trattava soltanto di vedere nel re il simbolo della filosofia, ma si abbassava notevolmente, quando si trattava di rapporti più stretti e specifici. Quei rapporti, per esempio, che ebbero il Voltaire, l'Algarotti, il Maupertuis, il D'Alembert. Ed è certamente significativo che quest'ultimo, il quale rispetto ai tre sunnominati, mantenne sempre dal re una maggiore indipendenza non fu nemmeno costretto ad arrivare, come loro, a rotture più o meno clamorose. Sul D'Alembert e Federico ha scritto delle pagine molto interessanti Franco Venturi. Egli sottolinea il fatto che, in opposizione a Diderot, il quale credeva impossibile un'alleanza fra « philosophes » e monarchia illuminata, tenendo anche conto dell'esperienza francese del secolo di Luigi XIV, D'Alembert « continuò a sperare invece una trasformazione del re di Francia in un monarca illuminato, quale ad esempio era il suo grande amico e protettore. Federico II di Prussia. Nei suoi articoli dell'Enciclopedia e poi nei suoi scritti posteriori egli sempre insisteva su questa alleanza che, certo, stava dando grandi frutti nell'Europa di allora, ma che già era impossibile in Francia, come Diderot aveva intuito ».[2] Il Venturi pone poi in rilievo il particolare carattere dei rapporti tra D'Alembert e Federico, osservando che essi non condussero mai ad un avvicinamento completo fra le posizioni del sovrano e quelle dell'intellettuale, attenti entrambi a sfruttare quella relazione per i propri fini politici, senza lasciarsi troppo condizionare da essa. E veramente l'intenso scambio di lettere fra i due può essere considerato un carteggio diplomatico che rispecchia assai bene gli alterni rapporti fra due « potenze »: la monarchia illuminata e la « filosofia ».

## II.

Federico, allora principe, si era incontrato con l'Algarotti quando questi, al ritorno dal suo viaggio in Russia era passato per la Prussia insieme con lord Baltimore. Era stato un incontro molto cordiale: il principe avido di conoscere non poteva non interessarsi ai due viaggiatori che venivano da un paese pressoché sconosciuto. E se con lord Baltimore, che parlava assai male il francese, come scrisse lo stesso Federico a Voltaire, e discorreva così

2 Franco Venturi, *Le origini dell'Enciclopedia*, Roma-Firenze-Milano, 1946, p. 61.

velocemente in inglese che Federico non riusciva a seguirlo, le conversazioni non erano state molto fruttuose, con l'Algarotti invece Federico aveva trovato subito l'intesa. Egli ne scriveva a Voltaire con vero entusiasmo: « Le jeune Algarotti, que vous connaisez, m'a plu on ne saurait davantage ». E continuava: « Il m'a promis de revenir ici aussitôt qu'il lui serait possibile. Nous avons bien parlé de vous, de géométrie, de vers, de toutes le sciences, de badineries, enfin de tout ce dont on peut parler. Il a beaucoup de feu, de vivacité et de douceur; ce qui m'accomode on ne saurait mieux. Il a composé une cantate qu'on a mis aussitôt en musique, et dont on a été très satisfait. Nous nous sommes séparés avec regret, et je crains fort de ne revoir longtems dans ces contrés d'aussi aimables personnes ». Voltaire faceva poi sapere a Federico che anche l'Algarotti era stato entusiasta di lui (« Ce M. Algarotti » gli scriveva « est encore tout etonné de ce qu'il a vu à Remusberg. Ah, quel prince est ça! dit-il; il ne revient pas de sa surprise. Et moi, Monseigneur pourquoi ne suis-je pas Algarotti? »), ed il re rispondeva dicendosene lieto.

Ben presto Federico e l'Algarotti iniziarono una corrispondenza diretta, ed essa fu tenuta sullo stesso piano di quella che nel frattempo Federico teneva con Voltaire. Egli era ancora l'erede al trono, e non il sovrano. Spettatore, e non attore, poteva guardare con un certo distacco, almeno apparente, alle vicende che si svolgevano sulla scena politica, ed affermare verso di esse un'elegante e « filosofica » noncuranza. Altri sembravano essere i suoi principali interessi, ed in primo luogo quelli letterari. Di qui derivava quell'atmosfera di sincera amicizia e di stretta corresponsione che egli stabiliva con gli intellettuali con cui era in relazione epistolare, come l'Algarotti e Voltaire. Essi s'incontravano in una dimensione esclusivamente intellettuale. Il segno distintivo di tutti quelli che vi appartenevano era il riconoscimento del primato dell'intelligenza. « Je regarde » scriveva Federico « les hommes d'esprit comme des séraphins en comparaison du tropeau vil et méprisable des humains qui ne pensent pas. J'aime à entretenir correspondance avec ces intelligences superieures, avec ces êtres qui seraient tout à fait spirituels, s'ils n'avoient pas de corps: ce sont l'élite de l'humanité ». In quei giorni Federico scriveva una delle sue opere più moralistiche: l'*Antimachiavelli*. All'Algarotti così egli riassumeva le ragioni che lo avevano spinto a stendere l'operetta: « J'ai fait ce que j'ai pu pour inspirer de l'horreur au genre humain pour la fausse sagesse de ce politique: j'ai mis au jour les contradictions grossières dans les quelles il est avec lui même ». Un'opera del genere non avrebbe potuto che infondere fiducia a tutti quegli intellettuali i quali guardavano a Federico come ad un futuro saggio re. Era, quasi, un suo simbolico biglietto di presentazione. Non c'è alcun dubbio che in essa Federico voleva tracciare proprio il ritratto del sovrano a cui avrebbe voluto somigliare, l'ideale sovrano sognato dai suoi amici illuministi.

Quando successe a Federico Guglielmo, Federico scrisse subito all'Algarotti: « Mon cher Algarotti, mon sort a changé. Je vous attends avec impa-

tience; ne me faites point languir». L'avvenimento tanto atteso dai suoi amici intellettuali — e, in particolar modo, da Voltaire — si era finalmente avverato, e Federico si adoperò, senza perder tempo, a mostrar loro che le speranze riposte in lui non sarebbero andate deluse, e che le loro non erano state vane illusioni. Egli, infatti, pose subito mano ad un programma assai ampio, per fare della Prussia il centro intellettuale dell'Europa. Per questo, insieme con altri dotti chiamò a sé l'Algarotti — ed il fatto che a lui si fosse rivolto fra i primissimi è segno della stima che ne aveva. L'Algarotti accorse prontamente. Il 27 giugno 1740 Federico scriveva a Voltaire (al quale aveva annunziato la sua ascesa al trono con una lettera che cominciava con la stessa frase: «Mon sort a changé», quella, appunto, che meglio di ogni altra poteva rappresentare con immediatezza ed evidenza la nuova situazione di Federico e, sembrava egli dire implicitamente, anche dei suoi corrispondenti — una lettera in cui il sovrano chiedeva modestamente all'intellettuale di continuare a vedere in lui un «citoyen zelé», un «philosophe un peu sceptique» e un «ami veritablement sincère»); gli scriveva dandogli alcune informazioni — quelle, evidentemente, che gli sembravano più significative — sui suoi primi giorni di regno: aveva aumentato le forze dello stato di sedici battaglioni, di cinque squadroni di ussari e di uno squadrone di guardie del corpo; inoltre aveva fatto acquisto per l'Accademia di Wolf, di Maupertuis, e di Algarotti. Queste parole sono certamente indicative della politica di Federico e dei suoi obiettivi: egli, da una parte, cercava, sul piano nazionale, di rafforzare militarmente il suo stato, dall'altra, su quello cosmopolitico, di acquistar prestigio ad esso fra gli intellettuali, facendo dell'Accademia un centro che attirasse i migliori a Berlino, e potesse perciò avere una funzione egemonica nel campo della cultura. Egli poneva il rafforzamento militare sullo stesso piano del nuovo impegno culturale. Si trattava, in effetti, di due cose che si sarebbero rivelate inconciliabili, per lo meno per quello che riguarda l'attesa dei «philosophes», perché l'Accademia sarebbe stata anch'essa, in sostanza, e sia pure in una diversa sfera d'interessi, espressione della politica di potenza di Federico, ma questo sarebbe apparso chiaro in seguito. Per il momento, nell'entusiasmo di vedere sul trono un «re filosofo», nessuno ci aveva pensato; e tanto meno l'Algarotti. Questi, arrivato a Berlino, dopo aver assistito all'incoronazione del re, cominciava subito il suo noviziato d'intellettuale cosmopolitico, e lo cominciava in posizione privilegiata, come amico del re, seguendolo in un viaggio a Strasburgo e sedendo alla sua mensa fra i commensali favoriti. Ma egli non voleva essere un parassita della corte, e d'altro canto anche Federico lo aveva chiamato a sé con l'intenzione di servirsi ampiamente delle sue doti. La vivacità dell'ingegno dell'Algarotti sembrava promettere grandi cose, ed egli, fiducioso nelle sue forze, desiderava far qualcosa d'importante, ricevere degli incarichi impegnativi, pure senza avere ben chiaro nella mente, in fondo, di quali incarichi potesse trattarsi. Anche Federico aveva fiducia in lui, nelle sue capacità vaste, anche se non specifiche: «Je vous avoue» gli scriveva «que je connois peu, ou pour

miex dire personne qui ait, autant que vous, des talents pour toutes les choses généralement ». Si trattava soltanto di aspettare l'occasione propizia affinché questo talento potesse essere messo alla prova. E ben presto l'occasione venne, quando Federico pensò di servirsi dell'Algarotti per una difficile missione diplomatica alla corte di Torino.[3] Il re guardava con particolare attenzione alla posizione geografica del Regno di Sardegna, posizione che ne faceva un potenziale alleato contro l'Austria.

Il compito dell'Algarotti doveva essere proprio quello di far balenare agli occhi del re di Sardegna, ed in particolare del suo ministro, il marchese d'Ormea (di cui nell'*Histoire de mons temps* Federico scrisse che aveva ben imparato la lezione di Machiavelli), la possibilità di acquistare territori a spese dell'Austria, approfittando della crisi europea. Non era certo un compito facile quello che Federico affidava all'Algarotti, tanto più che egli non voleva personalmente scoprirsi. Era un compito che non soltanto richiedeva specifiche capacità diplomatiche, ma anche un più diretto appoggio da parte di Berlino: Federico, infatti, avrebbe voluto conoscere le intenzioni di Torino senza svelare apertamente le sue. Oggettivamente, dunque, la missione dell'Algarotti era non solo superiore alle sue forze, ma anche a quelle di altri che fosse stato ben più scaltrito di lui in materia di diplomazia. Oltretutto, le linee generali delle trattative — ma è più opportuno scrivere dei sondaggi — erano state fissate molto rigidamente, anche nei particolari, in istruzioni minuziose e vaghe nello stesso tempo. Non mancavano in esse nemmeno delle ingenuità: l'Algarotti avrebbe dovuto tener nascosto a tutti il vero scopo del viaggio e, per quanto riguardava l'incitamento a muover guerra all'Austria, non avrebbe dovuto far capire nemmeno ai ministri di Sardegna ch'egli agiva per ordine di Federico: pur facendo delle insinuazioni a tale proposito, doveva poi mostrare che si trattava di « idées que la consideration de la conjoncture presente et la situation des affaires generales lui faisoit venir ». Ancora più ampia poi era la missione, diciamo così informativa che l'Algarotti avrebbe dovuto portar a termine. Si trattava infatti di « prendre une connoissance exacte de ce qui regarde l'intérieur de la Cour de Sardaigne et l'état de ses affaires; le caractère et les inclinations du Roi et de ses favoris et ministres, les intrigues de la Cour, le merite de ses generaux, l'état des finances et des trouppes, à combien se montent celles que le roi a actuellement sur pied, jusqu'où il peut les augmenter, soit a propres fraix, ou à l'aide des subsides étrangers, comment elles sont entretenues et disciplinées, si l'on y fait quelques preparatifs de guerre, quel soin on prend pour pourvoir les forteresses et les Magazins, enfin de tous les changements et événements qui arriveront pendant son séjour à Turin et qui meriteront *son* attention, et *sa* curiosité ». L'Algarotti, in realtà, fece assai poco. E veramente non era cosa agevole penetrare le intenzioni di una corte che, come scriveva scoraggiato l'Algarotti a Federico, non lasciava trapelare niente al riguardo. « La

[3] Cfr. Achille Neri, *Francesco Algarotti diplomatico*, in *Arch. Stor. Ital.*, 1886, p. 231.

politique de cette Cour » — egli osservava — « et l'État du pays tout est ici presque aussi secret qu'en Russie ». Era una prima confessione di fallimento e ne seguirono ben presto delle altre, così che Federico non tardò a richiamarlo a Berlino. Aveva visto giusto il gesuita Giovambattista Ratto che, subito dopo l'arrivo di Algarotti a Torino, ne aveva prontamente informato il Duca di Modena (come si vede la missione era rimasta tutt'altro che segreta), scrivendo: « Passeggia per Torino il famoso Algarotti che l'anno scorso andò in Prussia. V'è tutto il fondamento di credere che sia venuto per commissione di quel Re; ma questa corte poco può influire negli affari della Silesia, e non vuole prendere partito per ora col re di Prussia, le di cui forti operazioni potrebbero ancor riuscire poco felicemente ». La sua previsione doveva rivelarsi esatta, e qualche tempo dopo egli poteva scrivere a Modena: « Il Conte Algarotti richiamato dal Re di Prussia partì da Torino, dove ha passeggiato inutilmente alcuni mesi ». In quanto alle informazioni che egli riuscì a raccogliere, furono assai scarse e di poco conto, sicché si può concludere che l'Algarotti non portò a termine in nessuna parte la missione che Federico gli aveva affidato.

Ma questo viaggio dell'Algarotti in Piemonte non fu soltanto un episodio che interessi la sua biografia esteriore. A noi sembra invece che vi siano in esso diverse cose da notare, perché possono essere utili a completare il ritratto intellettuale dell'Algarotti. E, in primo luogo, il fatto che l'Algarotti entra per qualche tempo al completo servizio del re, senza conservare — e sia pure per poco — nessuna parvenza d'indipendenza. Il giuramento infatti che, data la missione che ha accettato, egli deve prestare è quello di un suddito. L'Algarotti giura a Federico « une fidelité absolue; et à toute epreuve », « une obéissance parfaite », affermando « de vouloir avancer la gloire du roi et ses intérêts », e, insomma, impegnandosi a « faire toute ce qu'un serviteur fidèle et obeissant est obligé d'observer envers son Roy ». Certo, è soltanto una formula, ma indica assai bene di quale portata è la rinuncia alla sua libertà nell'intellettuale che si pone al servizio del sovrano illuminato. Per l'Algarotti si tratta però, questa volta, di una rinuncia soltanto momentanea, perché egli la riacquisterà subito dopo, e quest'esperienza deludente, anzi, gli sarà molto utile per fargliene comprendere appieno il valore. In secondo luogo c'è poi da notare il fatto che l'Algarotti, a chiamare le cose col loro nome, andava a fare la spia a Torino, ed anche questo deve esser tenuto presente quando si discorre del patriottismo di questi intellettuali. Ma non in chiave moralistica, beninteso. C'è, a questo proposito, una lettera assai interessante inviata dall'Algarotti allo Zanotti, in cui il conte, facendo un bilancio del suo viaggio a Torino, scrive: « A ogni modo mi piacerà sempre di aver risalutato l'Italia, di aver ammirato da vicino un Principe, che ne è la gloria, e per cui non avrà più da dire che del non suo ferro cinta, pugna col braccio di straniere genti per servir sempre, o vincitrice o vinta ».

L'Algarotti, come sappiamo, da quel principe non era andato proprio per ammirarlo, e se non era riuscito a fornire a Federico delle notizie più

precise, questo era dipeso soltanto dalla sua scarsa abilità nel campo della diplomazia. Ma noi non lo accuseremo d'ipocrisia per la sua lettera allo Zanotti, né attribuiremo questa ad improvvisa fiammata retorica (giacché dalla retorica l'Algarotti si tiene quasi sempre ben lontano). In realtà, per spiegare questi come altri suoi atteggiamenti, è necessario tornare alla sua funzione di letterato che ama la pace, in cui solo possono fiorire le muse. Ci sarà facile allora credere alla sua ammirazione per un principe che può contribuire a mantenerla in Italia. E la sua soddisfazione per uno stato di cose che sembra garantire all'Italia un periodo di tranquillità trapela anche in una sua lettera a Federico (proprio a Federico che l'aveva inviato in Italia a provocare la guerra), dove egli scrive: « Les passages gardés par le roi de Sardaigne, la mer defendue par les Anglois, les trouppes de Savoïe et de Venise, tout cela réuni ensemble assurera cette partie du mondo, de ces deluges d'étranges armes, qui l'ont souvent inondée e ravagée ».

Amor di patria? Ma no, semplicemente amore per la pace e per la terra delle muse. Siamo ancora, a distanza di alcuni secoli, nell'atmosfera petrarchesca della canzone ai signori d'Italia. L'Algarotti, pur così attento al mondo europeo, è uno degli ultimi letterati, e ci sembra di trovar conferma di questo anche nella sua sfortunata missione a Torino.

## III.

È difficile dire se, come vuole il Denina, sia stato proprio questo episodio a determinare un raffreddamento nei rapporti fra i due: è certo però che l'Algarotti dovette rimanere profondamente deluso nella sua aspirazione di poter compiere qualcosa d'importante. Nel 1741 egli era a Dresda. Non era più al servizio di Federico e questi gli scriveva chiamandolo il cigno « le plus incostant et leger du monde ». In questa lettera Federico mostrava ancora, perlomeno a parole, di anteporre la pace alla guerra, mostrava ancora di voler essere soprattutto il re filosofo ed artista. Egli scriveva: « (....) la paix venue, je me rendrai aux arts, et Berlin aux plaisirs. Pour vous, papillon incostant et volage, je ne sais ce que vous deviendrez. Emporté par le feu de votre imagination, peut-être irez vous griller sous le brasier de l'equateur; peut-être irez vous avec Maupertuis grelotter en Islande » (l'Algarotti avrebbe dovuto appunto andare con il Maupertuis, per la misurazione del grado). Nella sua risposta, partendo da queste parole di Federico, l'Algarotti aveva modo di dare una giustificazione del suo atteggiamento, fondandolo sull'inconciliabilità tra le lettere e la guerra. Ed anche questo (sebbene, come vedremo tra poco, alla base del dissenso vi siano stati senza dubbio soprattutto dei motivi economici), dovette avere il suo peso nell'allontanare l'Algarotti da Federico. Scriveva dunque l'Algarotti:

Rien de plus glorieux pour V. M. que de finir à la tête de ses alliées une guerre qu'elle a commencée sans en vouloir aucune, et de redonner la paix à cette Europe, qu'elle a mise au feu. Puisse cette paix aimable venir bientôt mêler son olivier aux lauriers

dont V. M. est couronnée! et puisse Berlin, apres avoir été aussi longtemps la Sparte de l'Europe, en devenir l'Athènes! Que les beaux-arts, maintenant arretés peut-être en quelque méchant cabaret sur la route, arrivent enfin à sa residence! (....). Mais surtout qu'Apollon lui-même, après avoir quitté ses flèches, ministres de la mort, reprenne sa lyre, organe du plaisir, et nous redonne de ces chansons, qui seront aussi immortelles, que ses campagnes (....) Ces chansons immortelles m'attireront toujours à Berlin, soit du brasier de l'équateur, soit de la glacière de l'Islande.[4]

Era, come si vede, tutto un inno alla pace e, nello stesso tempo, una decisa affermazione dell'impossibilità di conciliare le lettere e la guerra. Ed era un'affermazione polemica, perché, tutto preso dalle cure del suo stato, Federico si trovava, in realtà, assai lontano da quest'ordine d'idee. Certo, egli poteva ancora celebrare, talvolta, la pace e le muse. Il 29 maggio, per esempio, egli scriveva all'Algarotti:

Vous voilà dans les sentiments que je vous ai toujours desirés, j'intends devoué aux lettres. Soyez sûr que vous avez choisi non seulement le bon parti, mais l'unique à prendre. C'est, je crois, de tous genres de vie le plus heureux que celui de l'étude, puisque l'on apprend à se suffire à soi-même, et que des livres, de l'encre et des réflexions ne font jamais faux bond, dans quelque état que l'on se trouve. Dès que la guerre sera terminée, vous me verrez philosophe et plus attaché à l'étude que jamais.[5]

Ma si trattava di un discorso che suonava un po' vuoto e falso, ripetizione di vecchi motivi che avevano ormai perduto l'antica spontaneità. Federico era assai più sincero quando, pochi giorni dopo, scriveva all'Algarotti, giustificando la « stagione » della guerra, giustificazione che l'Algarotti non avrebbe potuto certamente accettare: « Il faut que mes occupations de la paix » affermava Federico « soient aussi utiles à l'État que l'ont pu être mes soins à la guerre. En un mot, c'est une saison différente de la vie politique. La paix, qui produit tout, est semblable au printemps, et la guerre, qui détruit, est semblable à l'automne, où les moissons et les vendanges se font ».[6] Questo passo va letto subito dopo quello precedente, e lo spiega a sufficienza. Là vi è una celebrazione un po' fredda e astratta, qui, invece, c'è l'espressione del vero pensiero di Federico. L'uomo di governo può anche guardare, per un istante, al regno delle muse come ad un'oasi di tranquillità (ma più adatta per gli altri che per lui), ma la sua vera vita è altrove, altrove volgono i suoi più profondi interessi.

Dopo aver messo in rilievo una ragione ideale di disaccordo, bisogna osservare che ad essa se ne aggiungeva poi una assai più concreta: il fatto che Federico non aveva dato all'Algarotti quanto questo riteneva gli fosse dovuto. Ed è una ragione che viene fuori apertamente allorché si giunge alla rottura. Il pretesto per essa fu una richiesta di Federico. Nell'aprile egli aveva scritto all'Algarotti, che era sempre a Dresda, chiedendogli di assu-

4 *Oeuvres de Frédéric le Grand*, Berlin, vol. XVIII, 1851, p. 32.
5 *Op. cit.*, p. 46.
6 *Op. cit.*, p. 50

mersi un nuovo incarico: « Vous pourriez me faire un grandissime plaisir, si vous vouliez vous charger d'une commission, la conduire avec beaucoup de secret et votre dexterité ordinaire, et choisir bien vos biais pour la faire réussir: c'est de me faire avoir Pinti, dont la voix me charme. Cela sera difficile, vous rencontrerez des difficultés; mais c'est par cela même que je vous prie de vous en charger, puisque je ne connais que vous capable de vaincre ces obstacles ». In questo accenno all'abilità dell'Algarotti il più attento studioso della sua attività diplomatica, Achille Neri, ha voluto scorgere un'intenzione ironica, giacché l'Algarotti, e sia pure non soltanto per suo demerito, non si era davvero mostrato molto abile nella sua missione a Torino. Quest'interpretazione però ci sembra un po' forzata. Non c'era proprio nulla di strano che il re chiedesse ad un intellettuale di far venire alla sua corte un cantante: i compiti a cui quest'ultimo poteva esser chiamato erano certamente vari. Ci sembra piuttosto che Federico, avuta notizia che l'Algarotti era ormai passato definitivamente al servizio della corte di Dresda, abbia voluto metterlo alla prova con una richiesta che lo avrebbe costretto a scoprirsi. E la risposta dell'Algarotti, anche se piuttosto imbarazzata, non lasciava adito a dubbi: « Je me plaigne du sort » scriveva « en ce que de tant de commissions dont V. M. pourrait m'honorer, il m'en fait justement tomber une en partage dont je ne saurais faire gloire, et pour la quelle je me sens tout à fait inepte (....). D'ailleurs, Sire, si V. M. me permet d'ajouter encore deux mots làdessus, je crois que le plus sûr moyen d'avoir ce qu'elle souhaite, c'est de le demander, ou de faire insinuer ses intentions à la Cour. Ils ne pourront que savoir gré a V. M. de serrer plus que jamais les noeuds d'une amitié qui leur doit être et si agréable et si utile ». Era evidente che l'Algarotti si sentiva ormai assai più vicino a Dresda che a Berlino, e Federico replicò un po' adirato: « La chronique scandaleuse publie que vous devenez résident du roi de Pologne à Venise (....). Je vous félicite de ce nouvel emploi: apparemment c'est pour cette raison que vous n'avez pas osé parler à Pinti ». L'Algarotti protestò che in quelle voci non c'era niente di vero e che i sospetti di Federico erano infondati. Ma dopo qualche settimana egli dovette chiedere la liquidazione di qualche conto sospeso a Federico, perché questi gli scrisse una lettera piuttosto sdegnata: « Quelque mauvaise opinion que vous ayez du gout de ces nations, je puis cependant vous assurer qu'elles vous considéreront comme une aurore boréale qui vient éclairer leurs ténèbres. Ce phenomène nous serait plus agréable encore si le public osait se flatter que nous devrions votre presence à nous-mêmes, et point aux influences attrayantes de Plutus, qui réside dans ces contrées ».[7]

Federico, in realtà, sa benissimo qual è il fondamento dei rapporti tra l'intellettuale e il sovrano. Né in passato egli aveva trascurato questo aspetto. Ed è proprio alle precedenti offerte che egli aveva fatto all'Algarotti che si riferisce nel seguito della lettera, scrivendo: « Apparemment que vous avez

[7] *Op. cit.*, p. 52. Lettera del 10 agosto 1742.

oubliés toutes les offres que je vous ai faites, à tant de differentes reprises, de vous faire un établissement solide dans lequel vous auriez même eu lieu d'être content de ma generosité. Mais le mépris que vous faisiez d'une nation trop sotte pour avoir le bonheur de vous posséder vous a fait constamment refuser tous les avantages que j'avais intention de vous faire, de façon que c'est à vos propres refus que vous avez lieu de vous en prendre, si votre intérêt n'a pas trouvé son compte à Berlin ». E finiva ironicamente: « Votre mérite, ils est sûr, est impayable; mais c'est par cette même raison que, tout roi que je suis, je me trouve dans l'insuffisance de le recompenser et reduit à la simple admiration ». La lettera era indubbiamente aspra, e va letta accanto a quelle dei primi tempi, per rendersi conto di tutta la diversità di tono, e per rendersi conto di come si erano deteriorati i rapporti fra i due, passando dallo stato della pura amicizia alla sfera degli interessi pratici. Né l'Algarotti, da parte sua, rispondeva con minore asprezza, facendo osservare al re che, se non guadagnarci, non voleva nemmeno rimetterci:

Je ne fatiguerais pas Votre Majesté — scriveva — par mes lettres, s'il ne me semblait que V. M. me fasse un reproche que je ne crois pas mériter. Elle parait croire que le dieu Plutus puisse me ramener dans ses États. Je crois, Sire, d'être assez esprit fort envers cette divinité, l'objet des voeux de l'univers, tandis que V. M. paraît me supposer bigot a brûler, bien attaché à sa religion. Mais comme la plupart des esprits forts ne laissent pas pourtant de rendre un certain culte a l'Être supreme, celui que je rends a ce Dieu est de tâcher de ne point dissiper le peu de bien qu'il m'a donné. Voilà, Sire, l'objet de ma lettre, dans laquelle j'ai pris la liberté de lui représenter l'argent que j'ai dépensé dans mon séjour à Berlin et en Silesie, où il plut à V. M. de m'appeler. D'ailleurs, Sire, si V. M. croit que je mérite avoir dépensé seize a dix-sept cents ducats pour avoir osé refuser douze cents ecus par an, et conservé ma liberté, je m'en rapporte aux volontés de V. M., d'autant plus que ce détails sont tant aussi ennuyeux pour elle qu'il sont inutiles pour celui qui est avec la plus profond respect, etc.[8]

A questa lettera dell'Algarotti Federico rispondeva, sorprendentemente, proponendogli nuovamente, e per l'ultima volta, di entrare definitivamente al suo servizio, sia che si riconoscesse in torto, sia che ritenesse, più probabilmente, che valeva la pena di passare sopra allo sdegno pur di assicurare alla sua corte (ed alla sua politica) un intellettuale noto come l'Algarotti e, per di più, in ottimi rapporti con molti ambienti europei. Egli perciò scriveva:

Si je ne consulterais que les bienséances, je ne devrais pas répondre à la dernière lettre que vous venez de m'écrire. Le styie et les expressions en sont si peu mesurés, qu'assurement je ne pouvais mieux fair que de garder le silence. Mais un reste de bonté que j'ai pour vous, et le plaisir de confondre votre suffisance, me portent à vous demander, assurement pour la dernière fois de ma vie, si vous voulez vous engager chez moi, et a quelles conditions. Ne pensez point aux affaires et aux emplois qui ne vous conviennent point, mais à une bonne pension et beaucoup de liberté. Si vous refusez ce parti, je vous prie de ne plus penser à moi, ni pour votre établissment, ni pour vos affaires ni pour votre interêt.[9]

---

[8] *Op. cit.*, p. 53. Lettera del 24 agosto 1742.
[9] *Op. cit.*, p. 54. Lettera del 10 settembre 1742.

Ma l'Algarotti tenne fermo, anche se forse non avrebbe voluto rompere definitivamente i ponti (ma fu Federico a romperli, e per alcuni anni la corrispondenza rimase completamente interrotta). Dopo essersi scusato per il tono della lettera precedente, egli scriveva, cogliendo acutamente qual'era il punto del dissenso: « V. M. m'offre une bonne pension et beaucoup de liberté, choses naturellement contraires que la bonté de V. M. pour moi veut bien concilier ensemble. Je suis bien éloigné, Sire, de refuser un parti qui m'approche de la personne de votre M. Elle sait que quant à present je m'en vais chez moi, où mes affaires m'appellent, et m'obligent d'être pour quelque temps. Je serois charmé, Sire, d'aller passer de temps en temps une année à Berlin: ce seroit pour moi une année de réjoussance.... ». Non si trattò però di una rottura definitiva.

Le relazioni tra Federico e l'Algarotti ripresero infatti nel 1747. Ce ne dà notizia una lettera dello stesso Federico, del 18 marzo di quell'anno. « Depuis six ans que vous avez fait le plongeon pour moi » egli scrive « je n'ai appris de vos nouvelles que par la cinquième ou sixième main; mais je n'en suis pas moins charmé de vous voir revenu sur l'eau ». E ripresero, ci sembra, in un'atmosfera profondamente mutata. Entrambi, ormai, sapevano quanto ci si poteva attendere dall'altro, e questo dovette indubbiamente giovare alla chiarezza e alla serenità stessa dei loro rapporti. I quali si svolsero su un piano, diciamo così, minore, di relazioni amichevoli in cui argomento della corrispondenza poteva essere una malattia o l'invio da parte dell'Algarotti di alcuni semi di broccoli che gli erano arrivati dall'Italia, o di semi di melone: un piano su cui, tra un sorriso, una notizia, una confidenza, una battuta aspra o una malignità contro qualche altro intellettuale, l'avvicinamento avveniva soprattutto sul piano umano. Lo ha notato anche il Venturi per la corrispondenza con D'Alembert, osservando che « un'atmosfera ideale comune è raramente creata da questa corrispondenza, quasi soltanto nel momento di stacco dalla vita e di lucida noia di fronte alle cose ».

Nel '53 l'Algarotti tornò definitivamente in Italia, per la via di Vienna. A questo proposito Federico gli scrisse: « Si vous ne pouvez pas passer par Cobourg, il vous convient sans doute mieux prendre le chemin de Vienne, et je m'y oppose d'autant moins, que je suis persuadé que je n'ai rien à appréhender de votre part, et que vous agirez envers moi en honnête homme. J'ai oublié de vous dire que, si vous allez à Rome, il convient de faire au pape un compliment très-poli de ma part, et de lui recommander notre église à Berlin ». (Quest'ultimo accenno si riferisce alla costruzione di una chiesa cattolica che stava molto a cuore a Roma: Federico, come si vede, non manca di approfittare anche dell'ultima occasione che gli si offre di servirsi dell'Algarotti).

Il ritorno in Italia dell'Algarotti fu visto con un certo sospetto e si pensò ad una sua rottura con Federico. Ne parlò lo stesso Benedetto XIV in una sua lettera (10 luglio 1754), osservando che l'incostanza di Federico era ben nota all'Algarotti, il quale, dopo alcuni anni di soggiorno a Berlino, era

tornato a Venezia, dove poteva vivere tranquillamente. Secondo Benedetto XIV, l'Algarotti non aveva alcun desiderio di tornare in Prussia, sebbene chiamato e invitato, e allegava come pretesto la debolezza della sua salute, ed altri mali, a cui Benedetto XIV credeva poco. Questa testimonianza è senza dubbio interessante, ma non decisiva. È probabile infatti che l'Algarotti non desiderasse affatto ritornare a Berlino, ma i suoi mali non erano soltanto un pretesto. Appena aveva conosciuto la notizia del suo ritorno Francesco Maria Zanotti ne aveva scritto al Morgagni nei seguenti termini: « Qui si dice che il signor conte Francesco Algarotti, venuto di Berlino a Venezia, siasi poi trasferito in Padova e vi dimori tuttavia. Né io però, né altri, che altre volte hanno avuto da lui lettere, ne abbiamo notizia alcuna da lui stesso; il che potrebbe confermar quello, che pur si dice, esser lui tornato poco contento della corte, e oppresso da molta tristezza ».[10]

Queste voci erano però decisamente smentite dal Morgagni, il quale rispondeva: « Quegli, di cui mi domandate, fu qui prima della metà del passato mese, e qui si fermò alcune settimane e forse ci sarebbe ancora, se certa indisposizion del fratello, siccome intesi, non l'avesse richiamato alla patria, dove, per quel ch'io mi creda, egli è tuttavia. Allora ci vedemmo insieme, né mi parve poco contento della corte, né oppresso da tristezza; benché mi dicesse d'essersi per alcuni mesi da quella partito per rimettersi in salute, e di avere in questa acquistato molto da che avea toccato l'Italia, ed assai più che da che avea respirato questa nostr'aria ». L'Algarotti non aveva ragione di mentire al Morgagni, tanto più in un colloquio confidenziale, ma qualcosa di vero ci fu certamente anche in quelle voci che lo volevano ormai stanco di Federico. Anche a Berlino esse dovettero esserci, se diversi anni dopo il Thièbault così ne scriveva: (L'Algarotti) « vint ensuite se reposer auprès de Frédéric, mais ce repos ne lui convint que pendant un temps, et, soit qu'il sentît qu'à cette cour il était éclipsé par d'autres, soit qu'il ait eu secrement en vue quelques avantages qu'on ne lui accorda point, soit enfin que le climat de Brandebourg ne lui ait pas convenu ou qu'il ait fini par être atteint de la maladie du pays, il quitta Fréderic et s'en retourna à Venise (....) ».[11] In realtà, l'Algarotti probabilmente non pensò mai ad una sistemazione definitiva presso Federico, ma soltanto ad un soggiorno più o meno lungo, da considerare come un episodio della sua vita di intellettuale cosmopolitico.

La sua patria infatti non era Berlino, e non era nemmeno l'Italia: la patria dell'Algarotti era la cosmopoli letteraria, e le corti erano soltanto un necessario punto d'appoggio per lo svolgimento della sua attività intellettuale.

AURELIO LEPRE

---

10 *Carteggio tra Giambattista Morgagni e Francesco Maria Zanotti*. a cura di Gino Rocchi, Bologna, 1875, p. 408.

11 DIEUDONNÉ THIÈBAULT, *Souvenirs de vingt ans de séjour à Berlin*, Paris, 1860, p. 418.

# LETTERATURA MODERNA E REALTÀ MODERNA *

In un'epoca come questa, nella quale tutto è in movimento, chi si metta a parlare del rapporto fra letteratura e realtà è simile a un torero in cospetto del toro: in quale impresa s'è mai cacciato! Egli si domanda se le sue categorie bastino a descrivere una realtà ancora sconosciuta. Quale alternativa gli rimane, se non quella d'immergersi nell'ombra della storia, seguendo le tracce di un'analogia, dopo essersi accertato della presenza dei propri compagni, proprio come fa il *matadòr*, il quale, all'abbassarsi delle corna, compie un passo indietro per sentire alle sue spalle la vicinanza protettrice della staccionata? Anche il critico ha i suoi *banderilleros* e i suoi *picadores,* di cui ha bisogno per ricondurre ad esemplarità il fatto isolato; anch'egli si sente intimorito, quando di fronte a una realtà sconosciuta il suo metodo e la sua esperienza diventano precarî. In una situazione, in cui il riscontro e il documento storico si rendono necessari, egli ricorda il celebre saggio di Sartre « Qu'est-ce que la littérature? », le ricerche di Erich Auerbach e di Georg Lukács sul problema del realismo, ricorda le tesi del sociologo Arnold Hauser, e in modo particolare, di quest'ultimo, le ardite speculazioni sull'epoca compresa fra il 1789 e il 1845, cioè su quella generazione posteriore al 1800, cui debbono necessariamente riportarsi, se non vogliono rimaner campate in aria, tutte le riflessioni sul rapporto letteratura-realtà e poesia-pubblico.

« Fino al XVIII secolo — dice Hauser, riallacciandosi alle tesi abbozzate da Sartre nel secondo volume di *Situations,* — gli autori non erano che i portavoce del loro pubblico; essi amministravano i beni intellettuali dei lettori, come i servi e i funzionari ne amministravano i beni materiali. Essi accettavano e sanzionavano la morale e il gusto correnti, non li inventavano né li mutavano; scrivevano la loro opera per un pubblico nettamente definito e delimitato e non si curavano affatto di acquistare nuovi lettori. Quindi non c'era tensione alcuna tra pubblico reale e pubblico ideale. Lo scrittore ignorava sia il tormentoso problema della scelta fra diverse possibilità soggettive, sia il problema morale della scelta fra diversi ceti sociali ».[1]

In effetti, da Omero fino all'era goethiana, dalle origini della civiltà eu-

---

* Lo scritto *Moderne Literatur Moderne Wirklichkeit,* qui riprodotto per gentile concessione della Casa editrice Günther Neske di Pfullingen/Württ., rappresenta il testo di una conferenza tenuta da Walter Jens il 24 marzo 1958 all'Università « Karl Marx » di Lipsia e successivamente ripetuta a Hannover e Francoforte sul Meno. Traduzione di Giuseppe Bevilacqua.

[1] Cfr. A. Hauser, *Storia sociale dell'arte,* Einaudi, vol. IV, p. 16.

ropea fino alle soglie della grande Rivoluzione, l'artista va visto — *cum grano salis* — innanzitutto come l'interprete degli interessi, dei costumi e dei princìpî di una determinata classe sociale; la quale, agli occhi dell'artista, si presenta nella doppia funzione di committente e consumatore, di mecenate e destinatario, e gli assegna, nel proprio ambito, un posto preciso, ben definito.

Come il costruttore di navi e il medico, l'artista è un artigiano, il quale domina una tecnica particolare, una *sophia,* come dicevano i greci, che egli deve usare per abbellire e trasfigurare l'esistente, per esaltare l'ordinamento in atto, che egli convalida e rafforza perfino con i propri dubbi e le proprie critiche; almeno fino a quando non si faccia avanti un nuovo gruppo di potenza, che un giorno potrebbe assumere il ruolo di committente. Che si tratti di nobiltà e cantore omerico, aristocrazia e scrittore tragico, imperatore e poeta, corte e drammaturgo, vescovo e musicista, dignitario ecclesiastico e intagliatore — ovvero Alcinoo e Odisseo, Pericle ed Eschilo, Augusto e Orazio, re Giacomo e Shakespeare, il vescovo di Salisburgo e Mozart, Riemenschneider e i suoi mecenati ecclesiastici.... — la situazione non cambia, il tipo di comunanza rimane la stessa: la nobiltà si diverte, il clero si sente rafforzato, il popolo, relegato sugli ultimi banchi, si fa il segno della croce, oppure dalla galleria dà in espressioni di giubilo assistendo alla mascherata o ammira le figurazioni tratte dal mito e dalla storia, un mondo d'immagini, al quale esso stesso si sente innalzato e partecipe. Il signore dà le commissioni, l'artista le esegue; che si tratti delle feste dionisiache o di qualche Santo, di una certa domenica del calendario ecclesiastico o di un avvenimento a corte, i termini sono rigidamente fissati e l'artista, come l'artigiano, deve affrettarsi per presentare il suo lavoro in tempo. L'arte rimane serva della fede, l'artista membro della sua corporazione.

Ma ecco che — al culmine del XVIII secolo — lo scenario cambia improvvisamente, la Rivoluzione proietta le sue ombre, ancora un breve spazio di tempo e le corporazioni verranno violentemente soppresse (1789); un paio d'anni soltanto e la borghesia, ormai maggiorenne, pretenderà per sé i propri figli.... e un paio di decenni ancora, e anche il quarto Stato imparerà a leggere e a scrivere: l'artista dovrà tener conto anche delle s u e esigenze.

Nel XVIII secolo però tutto è ancora molto confuso; antichi vincoli si sciolgono, altri vengono lentamente annodati. L'aristocrazia si ritira dalla scena e la borghesia si fa avanti, ma esitante; già da tempo la stampa non è più un segreto, ma dove sono i pubblicisti capaci di diffondere le nuove parole d'ordine? Si forma un vuoto e improvvisamente, per la prima volta nella storia della civiltà europea, l'artista si trova solo su una scena immersa nel buio. Tacciono gli appelli dei mecenati, la comunità si spezza e la risposta dell' a l t r o non giunge più. Soltanto ora, dopo il 1750, con lo « Sturm und Drang », possiamo parlare di un « problema » della poesia; solo ora che gli ordinamenti sopraindividuali tramontano e i contorni si fanno imprecisi, abbiamo la « soggettività » del linguaggio e quelle « mezze assurdità », che l'Io, responsabile unicamente verso se stesso, pronuncia tra sé. Svinco-

lato da ogni ordinamento, esso scopre se stesso come istanza: poesia come liberazione, come autoformazione e risoluzione di una tensione individuale: tutto ciò non era mai esistito fino allora.

Non più conferma, ma scoperta, non più interpretazione, ma conoscenza: ecco l'insegna del nuovo secolo. L'Io, impegnato solo con se stesso e in preda alla propria problematica, si guarda intorno e vede un mondo mutato, un nuovo pubblico, un insieme di gruppi diversi tra i quali deve scegliere. Che una scelta sia inevitabile, lo dimostra la discrepanza tra contenuto letterario e realtà, la paradossale frattura esistente tra leggenda e mondo sperimentato, un'antinomia che sorge nel momento in cui l'artista, dispensato dal suo incarico, si vede messo a confronto con una realtà totale non più giudicabile con i criterî tradizionali della sua poesia. « A questo punto il dramma non vuole più andare avanti, — scrive Goethe il 6 marzo 1779 da Apolda alla Signora von Stein — è una maledizione, il re di Tauride deve parlare come se ad Apolda nessun calzettaio facesse la fame ». Toante, principe favoloso di una terra lontana, o le figure emaciate dei proletari di Turingia; leggenda o realtà, glorificazione del passato o analisi del presente: a partire da quel momento, l'artista fu tenuto a decidersi, ebbe la possibilità di scegliere, poté prender partito o tentare di rimaner neutrale, scendere in piazza o rifugiarsi nella torre d'avorio.

Due diverse possibilità gli si offrivano: lo spirito analitico della scienza o la fantasmagoria dell'arte per l'arte, la strada di Balzac o il « boulevard » del dandismo, la via che conduceva ai Goncourt e a Zola, o quella che sfociava nel simbolismo del nostro secolo. A l'una come all'altra corrente interessava di giungere a una comprensione della realtà totale — macrocosmo e microcosmo, mondo e antimondo, l'ampiezza dello spazio e le profondità dell'Io —; entrambe caratterizzano la loro epoca, entrambe mancano il loro scopo. Infatti, per quanto da Stendhal a Zola la tecnica della resa letteraria si fosse raffinata — quale progresso da *Rouge et Noir* a *Germinal*, e quale distanza ancora fra Rastignac o Rubempré e quel mondo di larve che Zola ha descritto nel *Ventre di Parigi* — pure non era così che i veri contorni della realtà potevano rivelarsi; del « popolo » si parlava poco, e se si descrivevano gli « slums » e le catapecchie ciò che affascinava era l'esorbitante, il crudo contrasto dell'abnorme, rappresentato, a dispetto di ogni teoria dell'ambiente, come un particolare pittoresco; cosicché la nuova borghesia, non ancora all'altezza della « funzione portante » ereditata dalla nobiltà mecenate, sentendosi alleviata perché si trattava « soltanto » di letteratura, poteva tranquillamente assimilare quei contenuti, dicendo « toh, anche questo succede per il mondo », e poteva utilizzarli ai propri fini come utilizzava l'arte per l'arte. Ma mentre il mondo dei minatori di *Germinal* presentava pur sempre degli aspetti minacciosi, la rivolta del dandy, la controproposta dell'« outsider », appariva completamente innocua: un giuoco antiborghese, col quale dei « bohémiens » depravati riuscivano ancora a divertirsi, una cultuale apoteosi del Bello, che poteva benissimo funzionare

da alibi: ormai estetismo e terrore sono fratellini che si comprendono a meraviglia — Hermann Broch e Thomas Mann lo hanno a più riprese dimostrato — .... Anche Nerone cantava mentre Roma bruciava e i corpi ardenti dei cristiani rischiaravano il cielo; George esaltava il grande assassino Eliogabalo; e noi conosciamo il connubio tra la « celebrazione dell'alba » e gli appelli nel campo di Ausschwitz.

Come fosse minacciosa in realtà la situazione, come vicina la catastrofe e sinistro l'annuncio della bufera, apparve chiaro solo all'inizio del nostro secolo, nelle analisi operate dall'Espressionismo. La *Lettera di Lord Chandos* di Hofmannsthal, 1901, segna la svolta; ora la realtà come tale diviene problematica, le cose sfuggono alla presa del soggetto, si fanno indipendenti, acquistano autonomia; il rapporto soggetto-oggetto si capovolge. Come punto di partenza non vi è più la potenza dell'Io che pone tesi, che crea premesse, bensì la presenza demonica dell'« è », la estraneità di un mondo non più afferrabile. L'ordine va in pezzi, i pezzi si scompongono in parti ancora più piccole, gli schemi concettuali non funzionano più: un processo, annunciatosi per la prima volta nelle parole di Goethe del 1779, giunge alla sua conclusione. Sembra che la letteratura non sia più in grado di descrivere, col vocabolario che le è familiare, la nuova realtà, il mondo di amianto e cemento, il radicale mutamento dei raggruppamenti sociali, il secolo del tecnicismo; anzi, di fronte al soverchiante assalto della realtà, sembra che la lingua stessa si frantumi nei suoi elementi.... Del resto colui che dubita dell'ordine dell'universo, come potrebbe credere ancora nel cosmo della sintassi e nelle sacre regole della grammatica? Come potrebbe un uomo di questo genere « inverare » con mezzi letterari il mondo che lo circonda? Nel suo totale sbigottimento, egli ormai non può più rappresentare le sue visioni servendosi di quegli eleganti periodi e di quelle ardite ipotassi « a cannocchiale », con l'aiuto delle quali i grandi autori usciti dalla tradizione borghese del romanzo realistico — Thomas Mann in testa — sapevano evocare la loro epoca. Per cui, all'autore espressionista, il mondo si presenta come un paradosso; i rapporti si confondono, il mondo ha mille nomi mentre l'Io precipita nell'anonimo; tutto è possibile, ma nulla è sicuro; tutto è in movimento, ma nulla può essere fissato. Così mostruoso appare il mutamento, da non poter essere più riflesso se non nello specchio dell'abnorme, nella figurazione dell'esorbitante: alienati e assassini, prostitute e ladri, alcolizzati e asociali sono i simboli di un mondo uscito dai cardini.

Ancora per un istante, è vero, si profila vagamente un'unità; per la durata d'un attimo pare che a Vienna la sintesi riesca, che la letteratura ancora una volta dia un'immagine valida della realtà.[2] Nell'Austria-Unghe-

[2] A prescindere dagli « studi su Kakanien » di Musil e dai « feuilletons » di Joseph Roth (cfr. *La Sua Imperiale e Reale Apostolica Maestà*), l'immagine di Vienna qui abbozzata si rifà in modo particolare alle tesi esposte da Hermann Broch nella prima parte del suo grande saggio su Hofmannsthal (cfr., in H. Broch, *Dichten und Erkennen*, Rhein-Verlag, Zurigo, 1955, specialmente cap. I, 4: « Die fröhliche Apokalypse Wiens um 1880 », p. 76 sgg.).

ria, nell'immenso regno compreso fra Trieste e Salisburgo, Timisoara e Karlsbad, in quel crogiuolo d'Europa, per l'ultima volta si coglie il riflesso di un vasto ordine al di sopra del tempo: la luce remota dell'antichità e il bagliore possente del barocco calderoniano, il realismo della pittura olandese e l'arte popolare del teatro viennese — tutto ciò in Hofmannsthal e Schnitzler, Werfel e Karl Kraus, Trakl e Rilke, — si ritrova accolto in fragile cristallo, come condensato nel momento del congedo. Ma in realtà anche qui l'arte già da tempo si era ridotta a decorazione, a una facciata dietro la quale non c'era più casa, a simbolo del simbolo.... una cambiale scoperta, una moneta falsa, come falso era quell'altro simbolo della Maestà Apostolica, in nome della quale — per dirla con Hermann Broch — si allestiva un museale scenario barocco, ben sapendo che da tempo non si era più in grado di fare della politica barocca. Vienna: fu questo l'ultimo bastione dell'arte per l'arte, la roccaforte di quell'estetismo che si rivelò definitivamente in tutta la sua macabra irrealtà il 28 giugno 1914. Non a caso la letteratura austriaca del nostro secolo ha sempre di nuovo evocato proprio il giorno di Serajevo, il risveglio dal sogno di Schönbrunn. Quella domenica significò, come subito fu chiaro, la fine irrevocabile dell'arte per l'arte. Si era abbandonata la vita a se stessa; e l'arte ancora una volta, ma anacronisticamente, era stata ricondotta alla funzione di conferma e abbellimento della vita, come se si vivesse ancora nel XVII secolo; si erano scambiate realtà e apparenza, l'oggetto e la sua ombra; ci si dedicava ai giochi delicati della nobiltà liberale — Vienna non era, in ultima analisi, né Parigi né Berlino —, ma non si prestava attenzione alcuna agli uomini che esigevano un nutrimento più sodo.

A tale situazione si adattano queste parole tratte dalla « Medea » di Euripide e pronunciate in una condizione del tutto analoga:

> Per i banchetti e le feste essi inventarono musiche
> che trasfigurano il giorno e allegrano l'orecchio.
> Ma nessuno pensò a lenire col canto
> e col vario suono della lira
> gli affanni dei mortali
> cui tengon dietro sciagura e morte
> che distruggono la casa.
> Sarebbe grande ventura, credo, se col canto
> si potesse sanare il dolore degli uomini.

Ciò che era stato dimenticato era per l'appunto il dolore e la miseria, ci si era perduti nel vuoto, si era caduti in un'atmosfera da « montagna incantata », dalla quale soltanto un « grande risveglio » era possibile: quel colpo di fulmine del 1914, che bastò da solo a dissolvere i fantasmi dell'estetismo pseudobarocco, ultimo sogno che ancora sopravviveva dai giorni precedenti lo scoppio della grande Rivoluzione.

Richiamiamoci alla memoria l'inizio de *Gli ultimi giorni dell'Umanità* di Karl Kraus: gli ufficiali passeggiano ancora lungo il Ring, tutti presi dai

loro intrighi amorosi di stile feudale, ma gli strilloni gridano di già i titoli delle edizioni straordinarie. E pensiamo al *Mondo di ieri* di Stefan Zweig: a Baden, stazione di cura presso Vienna, suona un'orchestrina, degli oziosi vanno a zonzo nei viali; improvvisamente, molto prima del previsto, la musica s'interrompe.... l'arciduca è morto. E infine la testimonianza più impressionante: la *Marcia di Radetzky* di Joseph Roth. Si fa festa in una piccola città di guarnigione vicino al confine russo, in Galizia; dei lampioncini oscillano nel vento, si leva un temporale e le coppie si ritirano nel castello; « polonaise » e altre danze; il comandante convoca gli ufficiali in un salottino, viene discussa la situazione, e in quel preciso momento tutto un mondo va in pezzi, il tedesco si divide dal boemo, l'ungherese dal céco; i popoli si risvegliano, il simbolo si dissolve nuovamente; come in Stefan Zweig, alla fine la musica si interrompe e i suonatori ripongono i loro strumenti nel fodero; questa scena ha carattere allegorico: si è danzato a lungo, ora è di scena la morte.

No, il mondo non era ancora decifrato; la realtà non si « inverava » nella letteratura; l'epoca celava il proprio volto. Né l'analisi sociologica, il procedere scientifico di Balzac o il rigore metodico di Zola, né la labirintica magia evocativa del simbolismo avevano svelato il vero contorno delle cose, la realtà sociale non era stata ancora imprigionata nello specchio dell'individuale. In quel momento fu chiaro che si era preso atto delle trasformazioni soltanto dal punto di vista del passato: non il « non ancora », ma il « non più » era il motto degli scrittori.... Furono gli espressionisti i primi a notare che, con il « mondo di ieri », crollava anche il piedistallo dal quale si vedeva la terra stendersi ai propri piedi. Certo, si erano discussi problemi sociali, descritti i *Tessitori* e *Mastro Timpe*, ma siccome non si era riusciti a sollevare l'immagine singola a una dimensione esemplare, né a render visibile al di là del dettaglio il « prima » e il « poi », e cioè la dinamica di un processo in atto, così il *pathos* rivoluzionario si esaurì nella visualizzazione artistica dell'« orribile », nell'esibizione di un mondo anti-Makart, il quale (poiché si era presa in considerazione una pietruzza e non il mosaico) finì col dimostrare la propria connessione col comun denominatore guglielmino, allorché rivoluzionari e wagneriani, socialisti e apostoli di Stefan George risposero unanimi all'« appello della patria ». I proclami lanciati da Gerhart Hauptmann al tempo della prima guerra mondiale parlano chiaro.

Solo verso la fine della guerra, nel 1917, si riconobbe la fragilità di tutto quel mondo; solo allora fu presentata la cambiale: la guerra, che doveva essere « liberatrice », apparve come la grande distruttrice; le profezie degli espressionisti trovavano la loro conferma. Non Hauptmann e Halbe, Conradi e Kretzer, non i naturalisti, ma Stadler e Heym, Trakl e Benn avevano tracciato il profilo del secolo non ancora ben identificato. (Tragicamente inevitabile che l'imperterrita analisi di chi per la prima volta faceva risuonare nel verso il ritmo martellante di una nuova era, servisse solo a diagnosticare e non a sanare; si tenga presente che l'ammonimento e

la rappresentazione dell'apocalisse apparivano allora quale unico degno compito dello scrittore, dato che i tempi lasciavano agli spiriti schietti soltanto la possibilità di una resistenza individuale. Lo scrittore aveva di fronte un mondo ostile. La restaurazione dominava la scena, ma anche la sinistra approvava i crediti di guerra). Ciò che era stato presagito intorno al 1900 si realizzò nel 1918. Fu allora che si formarono nuovi raggruppamenti politici e la letteratura guadagnò per sé un concreto punto di riferimento, che le permise di manifestarsi nell'*hic et nunc*. Si era avvisati: bisognava sfruttare il momento per prevenire una seconda catastrofe e per farsi intendere chiaramente sulla base delle mutate condizioni. Non era forse lecito aspettarsi che ora la letteratura, svincolatasi — e non solo in Germania — da un'inquadratura politica anacronistica, libera di dispiegarsi nel giuoco di forze democratico, contribuisse al superamento della situazione del dopoguerra e comprendesse che il momento storico le assegnava un compito quale da secoli non le era più attribuito?

Niente di simile accadde. Al contrario, la fuga rinunciataria nei castelli dell'estetismo trovò il suo macabro corrispondente nella « O-Mensch-Dichtung » di quel « pieno Espressionismo », nelle cui tesi, risoluzioni e programmi — non ostante tutto l'impeto innico — le precise formulazioni del 1910 s'irrigidirono in retorico *pathos*: l'ultimo « Sturm » ci appare oggi come un *pendant* a George. Anziché tener debito conto della nuova realtà, si diffidava di essa oppure, celebrando in estatica ebbrezza una universale conciliazione, la si spogliava dei tratti individuali a lei sola propri.

Quanto questo mondo posteriore al 1918 fosse in realtà estraneo alla letteratura e quanto esso risultasse sospetto, è dimostrato dalle variazioni che subisce il mito di Odisseo, nel quale forse possiamo vedere un simbolo-chiave, come già quello della musica e della morte nell'anno 1914. Richiamiamocelo alla mente: un uomo abbandona il « mondo della sicurezza » e va in guerra; l'illusione viene a confronto con la realtà, la quale gioca al nostro uomo un brutto tiro: alla fine egli ritorna a casa ferito nel corpo e nell'anima. Costui è Ulisse, quello omerico e quello di Hauptmann, è l'Andreas Kragler di Brecht (in *Tamburi nella notte*), l'Andreas Pum di Joseph Roth, l'eroe di *Fiesta* di Hemingway; costui è, dopo il 1945, il reduce Beckmann di Borchert, il *Taciturno* di Max Frisch e finalmente, l'esempio più valido, è l'Edward Allison dell'*Amleto*, la grande opera della vecchiaia di Döblin. Ma è anche, nella letteratura italiana, colui che, dall'America, dalla guerra, dalla miseria, ritorna alla propria terra come un estraneo e, in Vittorini, Pavese, Berto e Silone, riesce fatale a coloro che sono rimasti a casa. Nei suoi occhi c'è la luce delle sterminate lontananze, le favole di paesi lontani, ma c'è anche il riflesso di orribili guerre e il fosco bagliore della sofferenza e della privazione. Andreas Kragler viene dall'Africa, è un prigioniero di guerra come Leonhard Hagebucher nell'*Abu Telfan* di Raabe, e ne ripete la sorte in quanto, alla fine, anzichè stare a fianco dei suoi compagni, si appaga dell'anonimità di un'esistenza privata apparentemente sicura. L'*Hin-*

*kemann* di Toller, l'Andreas Pum, il reduce di Hemingway e di Döblin sono feriti; anche Beckmann è crivellato di colpi. Come ombre, fantasmi sfuggiti al regno dei morti, ritornano in un mondo che essi non comprendono più. Non li aspetta una Penelope, un fedele Eumeo, un figlio; i loro genitori sono morti o hanno volto loro le spalle, le mogli son diventate delle estranee; per essi che dall'inferno son risaliti alla luce, ogni avvenimento è ripugnante e sinistro.

È evidente, Signore e Signori, che l'autore del dopoguerra descrive la realtà proprio come l'avanguardia espressionista anteriore al 1910; la *Lettera di Lord Chandos* di Hofmannsthal, la *Descrizione di una battaglia* di Kafka, *Le unioni* di Musil, il *Malte* di Rilke.... tutte quelle opere, cioè, nelle quali intorno al 1910 era stato analizzato il rovesciamento dell'« Io » e dell'« è », di soggetto e oggetto, sono ancora attuali. L'autonomia delle cose, il farsi indipendenti delle parti, l'ampliamento delle tradizionali rappresentazioni del possibile, sono delle realtà. Il reale — quando non sia banalizzato in canti patetici — si presenta ancor sempre minaccioso e mostruoso: una anormalità che produce un'impressione tanto più spettrale, in quanto, in questo mondo dell'eccessivo, una « normalità » non è più assolutamente immaginabile. Se oggi ci si volge indietro a considerare la letteratura degli anni venti — la poesia dei *roaring twenties,* quando celebrava un felice ritorno quella « Vita folle » che Edschmid aveva descritto già nel 1914, si potrebbe pensare che l'esistenza allora si svolgesse esclusivamente in situazioni-limite: da una parte miseria, carestia, disperazione e morte, dall'altra eleganza, passionalità, estasi ed ebrezza.... qui gli *slums* e là i bar, qui le catapecchie, là alcool e perversione. Per la prima volta sentiamo la voce delusa della *jeunesse dorée* e le grida dei « giovani arrabbiati », provenienti dall'altra riva dell'oceano (oggi le udiamo nuovamente): Fitzgerald diventa il simbolo della sua epoca, il « grande Gatsby » si presenta a buon diritto come espressione tipica del decennio che segue la prima guerra mondiale. Non ci si accorse che esiste anche un'arte per l'arte, la quale può crearsi un mondo di sogno con mezzi realistici? Mentre già gli eserciti marciavano di nuovo, la letteratura sprofondò sempre più, e si perse, nella magia del pittoresco, nelle voluttà dell'eccentrico e nello sconcertante fascino di fantasmagorie estetiche: attraevano ancora — vedi Bertolt Brecht nel *Baal* — le avventure del dissoluto, le penombre dei bassifondi, le consuetudini anarchiche imperanti nella gerarchia della malavita.... A due generazioni di distanza da Baudelaire, non si continuava forse a credere di poter spaventare con versi e prosa quel borghese che bombe, gas e granate non avevano scosso?

È strano, oggi, dover constatare come la letteratura, invece di misurarsi con la nuova realtà, con la situazione sociale del dopoguerra, ripetesse le esperienze letterarie del 1910: la grande città del 1925 era vista forse in modo diverso da come, nel 1910, Rilke l'aveva descritta nel *Malte*? Non ci si rifaceva ancor sempre a Georg Heym? S'era operata la scelta di una prospettiva (il pallone stratosferico o la piazza), oppure si continuava a vagolare qua e

là?... un punto solitario in un immenso deserto (il deserto, l'Africa, è diventato un archetipo letterario del nostro secolo), un elemento qualsiasi in uno squallido « mare di luci » (Hemingway: « Un piccolo caffè ben illuminato »), un nulla abbandonato a se stesso in una desolazione uniforme.

« Ed io che speravo di sapere da Lei come mai le cose intorno a me si dissolvano come neve, mentre davanti agli altri un bicchiere d'acquavite sta saldo sul tavolo come un monumento »..... queste parole di Kafka conservavano la loro validità; al centro della letteratura fra il '10 e il '30 sta non a caso l'individuo inerme, che si vede posto dinanzi a un mondo estraneo, incomprensibile: Rönne e Joseph K., Malte e Franz Biberkopf.

Ma poi, intorno al 1930 (strana contraddizione: nello stesso momento nella Russia sovietica, dopo la polemica su Meyerhold, l'età della rivoluzione volge alla fine; l'avanguardia cede il passo e dopo Majakowski si parla un nuovo linguaggio), intorno al 1930 assistiamo, dapprima un poco sorpresi e quasi confusi, a una grande rinascita del romanzo sociale, al risorgere della prosa realistica come forma d'arte legittima, destinata a portare ad una sintesi veramente notevole.

Dopo che, da Joseph Conrad ai primi esperimenti formali di Faulkner (*The Sound and the fury* esce nel '29), ci si era affaticati per una sempre più precisa presa di possesso del tempo « epico », non misurabile con gli orologi della realtà quotidiana; dopo che, nell'opera monumentale di Proust e con Joyce e Virginia Woolf, si erano strappati alla realtà segreti sino a quel momento neppur sospettati, al termine di questo processo, intorno al 1930, ossia al tempo della grande crisi, si cominciò ad applicare anche alla dimensione spaziale quelle conquiste che erano frutto di un viaggio nelle profondità del « tempo ». Soltanto ora possiamo parlare di una vera topografia letteraria del secolo ventesimo, solo ora le coordinate dello spazio e del tempo s'incontrano in un punto. Il risultato è il grande romanzo critico-sociale di provenienza americana, quella prosa cioè che va dal *Manhattan Transfer* di Dos Passos a *Furore* di Steinbeck e a *Per chi suona la campana* di Hemingway, e che si ripresenta con caratteri accentuati nelle opere di Farrell e di Caldwell: le gigantesche città dell'Est, le distese della California, le zone polverose dell'Oklahoma, le strade della Georgia e della Carolina acquistano un profilo; orizzonti sterminati, e sullo sfondo la prospettiva storica, i bianchi e i negri, gli schiavi e i liberi; in primo piano i lavoratori agricoli e i « farmers », la « lower middle class » di Chicago e gli imprenditori di Zenith — li ha descritti Sinclair Lewis —, il tutto molto concretamente rappresentato: l'individuale e l'universale, il privato e il sociale in equilibrio armonico. Tempeste di polvere hanno distrutto il raccolto, i « farmers » emigrano nel sud, i disoccupati invadono la California: lentamente, tratto per tratto, nasce il panorama di un'epoca.

Gli anni trenta sono l'età d'oro del romanzo moderno. Mentre in Germania estetismo e barbarie sono ancora una volta congiunti — e Thomas Mann ha analizzato nel *Doktor Faustus* il rapporto di attrazione reciproca

che s'istituisce fra il terrore e la menzogna implicita nel « Buono, Bello ed Eletto » —, la letteratura dell'emigrazione porta la prosa tedesca a un'altezza non più raggiunta dai tempi del Realismo: Musil scrive *L'uomo senza qualità,* Thomas Mann il *Doktor Faustus,* Hermann Broch *La morte di Virgilio.* Ancora una volta, adesso sul piano formale, si manifesta l'influsso dell'Espressionismo: la sintesi di visione e calcolo, di immagine e critica, di matematica e plasticità, della quale si era avuto un presentimento nel 1910, diventa intorno al '30 una realtà letteraria; il vocabolario del naturalista, la nomenclatura delle scienze esatte si presentano come altrettanti « meccanismi coordinanti » di un nuovo linguaggio, con l'ausilio del quale si riesce a descrivere l'era della Scienza con categorie ad essa adeguate. Concetti come la « mistica illuminata » di Musil, la « ebbrezza di sobrietà » di Valéry, la « emozione esatta » di Eliot o la « bella logica della tavola pitagorica » di Brecht stanno a significare che la poesia, pur senza perdere la plasticità e il colore che le si addicono, si è decisa a quella fusione con la precisa terminologia del linguaggio tecnico, che cent'anni avanti era stata sperimentata per la prima volta da Georg Büchner. I risultati di questa simbiosi si manifestano quando si confrontino gli « studi » espressionistici di Musil, il *Törless* e *Le unioni,* con *L'uomo senza qualità*; quando si prenda in esame la lingua di Döblin e di Benn o quando si segua l'evoluzione di Brecht da *Baal* ai *Lehrstücke.* L'anno 1930, che trova la letteratura atteggiata ovunque in modo nuovo rispetto alla realtà, segna ad un tempo il mutamento di due stili. Lo scrittore che aveva indugiato troppo a lungo al servizio della bellezza, si pone agli ordini della verità; obbligato soltanto verso di essa, egli imbocca una strada al termine della quale, con sua meraviglia, si accorge che la bellezza gli ha fatto nuovamente dono di sé; l'estrema riduzione a forme, linee ed immagini conduce a nuova perfezione, nuove misure e proporzioni, che l'occhio sorpreso riconosce inaspettatamente come belle. La verità — l'avevamo per troppo tempo dimenticato — può essere anch'essa una categoria dell'estetico. (La bellezza delle formule, la lucentezza estetica di una cifra fondamentale.... Si pensi al discorso di Heisenberg in occasione dei festeggiamenti berlinesi per Max Planck!).

Qualcosa di strano accade: nello stesso istante in cui lo scrittore prende atto della realtà, l'accetta e la trasforma in poesia, servendosi della forma semplice della paratassi, frase sopra frase, senza riflessioni, commentari e notazioni psicologiche (poiché anche oggi abbiamo una letteratura dell'« è »), nello stesso istante egli scopre una misteriosa corrispondenza tra il suo modo di scrivere e il punto di vista dal quale i miti e le saghe, i discorsi delle donne alle fonti e i proverbi popolari considerano il mondo. Forse coincidono il principio e la fine? chi vegli a lungo e con perseveranza è destinato a vedere alla fine il primo bagliore del giorno? Non lo sappiamo ancora; ma notiamo un rapporto evidente tra la dizione della leggenda e quella poesia esatta e nello stesso tempo tanto ricca di seduzione, che, preannunciata nel 1910, è divenuta per noi qualcosa di concreto a partire dal 1930. Fino allora si era

cercato di trovare per ogni sfumatura la parola adeguata e di rendere con gretto naturalismo le più raffinate variazioni di eventi molto simili fra loro. Come è ristretto invece il nostro vocabolario; ma il nostro linguaggio agisce con maggior esattezza. Il nostro ritmo è più vario (la medesima materia è soggetta all'ordine di leggi musicali sempre nuove), ma la sintassi è diventata più semplice e il contenuto più comprensibile.

Ho detto « oggi » e « noi »; chiedo scusa, l'espressione non è del tutto esatta, perché eravamo in verità rimasti alla letteratura degli anni trenta, agli americani e agli emigrati tedeschi; ma avrei potuto citare anche Scholokow e soprattutto gli italiani, ai quali è riuscito, come a nessun altro popolo, di fondere tra loro la realtà e la storia, il mito e il presente, la vita sociale e quella privata. Ciò che importa, infatti, è proprio questo. Tuttavia siamo costretti a dubitare che nella letteratura posteriore al '45 quella unificazione, almeno per quanto ci riguarda, sia già avvenuta o anche semplicemente si sia annunciata.

Ci sbagliamo, oppure la nostra letteratura è di nuovo una parafrasi degli anni trenta, così come quella dei *roaring twenties* ricalcava la rivoluzione del 1910, il cui significato — fusione di mito e matematica — solo più tardi doveva apparire evidente? Anzi, non si può avere perfino l'impressione che l'equilibrio prima raggiunto sia di nuovo spezzato? Come appare ovvia nella letteratura italiana (che è stata senza dubbio profondamente influenzata dagli americani) la connessione del problema sociale e della miseria individuale! In essa non vengono sviluppate tesi, né c'è posto per le discussioni: una donna va in un paese e, mentre distribuisce medicine ai malati, chiede: « Che cosa gli avete dato da mangiare? » e i poveri dànno sempre la stessa risposta evasiva (« Adesso ci mettiamo a tavola »; « stiamo cucinando »; « mangerà pur qualcosa, oggi o domani »): dietro queste frasi pronunciate quasi incidentalmente c'è un'accusa contro l'ordine costituito più implacabile che in qualsiasi *pamphlet,* per quanto tagliente esso sia.

Un secondo esempio: quando la gente semplice parla del destino e dice che così è sempre stato e così sempre sarà, il lettore avverte che il destino in realtà è una questione di conoscenza, la conoscenza una questione di cultura, ma la cultura infine, nelle condizioni descritte, una questione di denaro.

Orbene, gli italiani rappresentarono la realtà quotidiana del '30 e del '40, ma come appare oggi il mondo? Non è esso in continuo mutamento? E la letteratura? Noi osserviamo con stupore che la letteratura dell'immediato presente — nell'era del fungo di Hiroscima! — si rifugia nel privato, trascura le componenti sociali, evoca in modo coscientemente anacronistico l'elemento tipico del mito, invece di farlo risultare alla fine spontaneamente, e parla *del* pescatore, *del* contadino, *del* giudice, oppure (e questo è il rovescio della medaglia) si fa interprete di tesi sociali generiche, nega il privato e scambia la enunciazione di dogmi astratti per rappresentazione letteraria. Ma sempre la grande poesia sarà possibile soltanto là, dove l'individuo e la società s'incontrano per così dire senza intenzione, dove tutto è così compenetrato del

fascino dell'irrepetibile, che i rapporti sopraindividuali emergono da se stessi. La critica della società, riflessa nel poliedrico specchio della letteratura, *non può che essere indiretta*. Brecht sapeva perché dai *Lehrstücke* passò al *Galilei* e a *Madre Coraggio*, Scholokow sapeva perché affidava proprio a una figura così problematica come Grigorij Meljekow la rappresentazione delle forze vive del tempo. Certo, e questo è uno dei problemi fondamentali della letteratura moderna, la rappresentazione, la puntuale concretizzazione del sopraindividuale nel soggettivo è resa difficile, per non dire impossibile, tanto nella plutocrazia di massa, quanto nella società proletaria, per indicare solo gli estremi. Tutto ciò che è omogeneo si sottrae facilmente alla figurazione artistica, lo scrittore ha bisogno di colore, di seduzione, di rilievo, di contrasto. Ha bisogno di individui, ma nell'uniformità della vita quotidiana gli uomini perdono il loro volto; ha bisogno di protagonisti e antagonisti; egli può forse trovare una mamma Wolffen, ma troverà anche un giudice distrettuale Wehrhahn?[3] E se alla fine lo scopre e l'attacca con la sua penna, non si rivolgerà così contro un personaggio della letteratura passata, mentre i veri avversari di oggi si nascondono nell'anonimo? Anzi: costoro possono ancora essere oggetto di rappresentazione ed essere caratterizzati come individui? (L'ultimo Brecht non ha più rappresentato nessun Pierpont Mauler, ciò dà pur sempre da pensare). Ma soprattutto — ed è questa la questione più importante — disponiamo già delle categorie adatte a descrivere un mondo che si va facendo sempre più uniforme? Come scrittori, non abbiamo forse bisogno del fascino del pittoresco, del contrasto tra povero e ricco, tra « basso » e piano nobile, tra il signor Puntila e il servo Matti, tra Cesare e Raro, il servo scaltro? Insomma, per assurdo: la letteratura ha ancora bisogno oggi di quel ceto sociale ormai divenuto anacronistico che è il grande capitalismo? Esiste romanticismo e varietà di colore al di fuori dell'elementare opposizione di ricco e povero? (Tendenze antagonistiche nella società senza classi: si vedano le celebri analisi di Mao-Tse-Tung, che impegnarono a fondo Brecht negli ultimi anni della sua vita). Perché Scholokow, che descrive un'epoca di transizione, è convincente in ogni momento, mentre invece non esiste una sola analisi poeticamente valida della società proletaria, né una sola accettabile descrizione della labile plutocrazia di massa del tardo capitalismo? Per qual motivo i grandi critici della società sfuggono al presente, ricercano analogie nel mito e nella storia e si sforzano di trovare nel passato quell'elemento distanziante, quella tribuna o quel pulpito, che il presente nega loro? (Tutto sembra essere in movimento; anche l'analisi concettuale del sinora « frainteso » realismo, già iniziata da parte marxista con Brecht, Ernst Fischer e Georg Lukács, attende ulteriori sviluppi. In occidente si farà bene a consultare le ricerche storiche di Richard Brinkmann su « Realtà ed Illusione »).[4]

---

[3] Personaggi del dramma di GERHART HAUPTMANN, *La pelliccia di castoro* (N. d. T.).

[4] Cfr. GEORG LUKÁCS, *Probleme des Realismus*, Berlino, 1955, e *Wider den missverstandenen Realismus*, Amburgo, 1958. ERNST FISCHER, « Das Problem der Wirklichkeit in der

Ma poi l'« oggi » è veramente descrivibile? Oppure esso si rivela allo scrittore così abbagliante nella sua vicinanza, che questi, accecato, deve chiudere gli occhi, tanto che il passo indietro in stile da corrida, la retrocessione nell'ombra della leggenda appare infine come un atto d'auto-affermazione? È casuale che critici così spietati verso il proprio tempo come Heinrich Mann e Brecht abbiano descritto alla fine un Enrico IV e un Galileo? Disperavano forse, oppure volevano solo guadagnar tempo? Si tratta di fuga o di manovra tattica?

Queste sono, in verità, domande eretiche; ma sono domande che una volta bisogna pur porsi. Lo scrittore ha bisogno dello sfondo dal quale i suoi personaggi si stacchino con rilievo, ha bisogno dell'amico e del nemico, di personalità, non di figure anonime, di eroi e di antagonisti, di chiaroscuro e di colore. Ma le meraviglie della realtà quotidiana non sono ancora scoperte, questo è ciò che importa. Da noi, in Germania, l'uomo, la cui esistenza è improntata dal lavoro, non lo si conosce neppure; gli autori infatti non amano occuparsi della professione dei loro personaggi (a meno che non si tratti d'un medico, meglio se chirurgo....), oppure, se lo fanno, mettono in ombra l'altro aspetto, quello privato. Chi nel 3000 vorrà sapere qualcosa sulla Germania di mille anni prima, arriverà necessariamente alla conclusione che una metà degli uomini lavorasse sempre e l'altra metà mai; che gli uni si occupassero solo della produzione e gli altri dell'amore, che ci fossero locali notturni e macerie, treni illuminati e no, ma evidentemente nessun campo sportivo, né uffici, né chiacchierate poco prima della fine del servizio, quando si forma al telefono per la terza volta il numero dell'ora esatta, né conversazioni all'ombra della nube artificiale.

Ma allora, si domanderà il nostro uomo, non esistevano operai in quell'epoca? (Brecht, al quale egli si rivolgerà prima che a ogni altro, non ne ha rappresentato neppure uno), e gli impiegati sono scomparsi con Fallada e Kessel? Che cosa pensavano gli ingegneri quando costruivano i *bunker,* che cosa pensavano quando poi li demolirono e che cosa infine quando dovettero rifarli una seconda volta? Tutti leggevano libri e nessuno settimanali a rotocalco? Si andava sempre a teatro come prima e nessun « video » scavava le sue tracce nel volto dei mortali? Sempre rifacimento e modernizzazione di letterature passate, e mai una rivoluzione poetica sorta dal confronto con la « medusa » di un'epoca ostile allo spirito, la quale, mettendo in dubbio significato e necessità della poesia, la richiamasse al problema dei suoi presupposti elementari e in tal modo sollecitasse una verifica decisiva? (Il grosso problema di Hermann Broch: un'epoca minacciata da un radicale crollo dei valori può essere ancora « compresa » adeguatamente in un mezzo che mira necessariamente alla totalità, ossia nell'arte? L'opera d'arte

---

modernen Kunst », in *Sinn und Form,* 1958, p. 461 sgg. Bertolt Brecht, *Volkstümlichkeit und Realismus, ibid.,* p. 495 sgg. (un saggio che risale al 1938!). Richard Brinkmann, *Wirklichkeit und Illusion,* Tübingen, 1957, Studi su contenuto e limiti del concetto di realismo nella narrativa del XIX secolo.

compiuta — specchio inconsapevole — è dunque oggi un inganno?). Ed eccoci giunti alla soglia del 1945. L'era delle catastrofi teletrasmesse e degli spettrali riti della « distrazione » si manifesta fin qui soltanto mediante se stessa, sul piano dei giornali illustrati, ma non è ancora scoperta e oggettivata ed esorcizzata sul piano della letteratura. Lo scrittore si sottrae ancora alla realtà sociale; la quale naturalmente — non vorrei essere frainteso — è semplicemente una parte di quella realtà totale, che nello specchio della poesia, sul piano delle immagini, si presenta intera. Ma si tratta pur sempre di una parte importante e su di essa non si richiamerà mai abbastanza l'attenzione, proprio in occidente dove chi usi la parola « sociale » vien subito definito bolscevico. È ovvio che il fatto di prendere in considerazione il fenomeno sociale non dice ancora nulla riguardo la forma. Il cosidetto realismo socialista, in quanto copia anacronistica di quel realismo borghese che risale al passato e a situazioni totalmente diverse, soddisfa l'istanza formale tanto poco quanto la negazione implicita nell'arte per l'arte. La descrizione dettagliata di una battuta di pesca — che solo descrittiva in apparenza, in effetti interpreti e rinvii a qualcosa di sconosciuto — può contenere più realtà sociale e quindi più verità di qualunque cronaca di avvenimenti noti. Il presente è dunque ancora immerso nell'oscurità; se ne intravvedono i contorni, ma nessuno può dire di conoscere veramente la situazione. Chi giungerà a precisarla, per noi?

I grandi maestri — parlo ora esclusivamente della letteratura tedesca — sono morti, la generazione di mezzo manca, e i giovani, oppressi dalla difficoltà del compito che li aspetta, osano appena farsi avanti. Ma il cammino è tracciato, chiaramente delineata l'eredità dei grandi: Benn per primo è riuscito ad amalgamare nella sua poesia tutta la realtà, il reparto tumori e il fiore, l'obitorio e la scena campestre; Thomas Mann ci ha trasmesso attraverso due catastrofi il patrimonio di una grande epica borghese; Bertolt Brecht ha restituito al teatro il compito di assumere il mondo nella sua totalità « alla maniera di Shakespeare » e di stringere insieme, nel dramma, tragedia e commedia. È stato Brecht il primo a usare un linguaggio moderno: audace e consapevole, semplice eppur calcolato sottilmente, popolare e dimesso eppur di grande precisione artistica, freddo e bello nello stesso tempo. Per concludere, ecco un esempio:

Vendevo pesce al mercatino, e un giorno
sentii dire: « Le navi
coi reduci dall'Asia
son giunte al porto ». Me ne corsi via
e ore e ore stetti lì a guardare
lo sbarco, lungo il Tevere.
E le navi, la sera, erano vuote.
Ma mio figlio
non era giunto sulle loro tolde.
Fabro, mio figlio Fabro
che avevo portato e allevato,

mio figlio Fabro.
Il vento del porto la notte mi diede la febbre.
Nella febbre cercavo il figlio mio,
e sempre nel cercarlo
sentii più freddo: finché, morta, venni
qui tra le ombre, e ancora lo cercavo.
Fabro chiamavo — era il suo nome, questo —
e correvo correvo fra le ombre,
da un'ombra all'altra, avanti avanti
chiamando Fabro. E un guardiano alla porta
laggiù dei campi dei caduti in guerra
mi trattenne pel braccio. « Vecchia — mi disse —,
qui di Fabri ce n'è parecchi: figli
di molte madri che molto li piangono.
Ma i loro nomi li hanno scordati.
I loro nomi li usava l'esercito
per arruolarli: qui non servon più.
E non vogliono più veder le madri
che li hanno lasciati andare in guerra ».
Fabro, mio figlio Fabro, che ho portato,
che ho allevato, Fabro, figlio mio.
Rimasi lì, tenuta per il braccio
e nella gola mi si strozzò il grido.
Muta me ne tornai, senza più desiderio
di vedere in viso mio figlio.[5]

Questo è Brecht: verità in veste mitica, realtà nello specchio della storia. E ora, per mostrare che la tradizione non si è interrotta e che, almeno per lo scrittore, non c'è alcuna cortina di ferro nel mezzo della Germania, ecco una poesia dei nostri giorni, la *Todesfuge,* la « Fuga della morte » di Paul Celan, un poeta il cui nome s'inscrive, io credo, sul nostro bastione più avanzato, accanto a quelli di Ingeborg Bachmann, Günter Eich e Peter Huchel nella poesia, di Heinrich Böll, Ilse Aichinger e Wolfgang Koeppen nella prosa, di Dürrenmatt, Hildesheimer e Frisch nel teatro:

Negro latte dell'alba noi ti beviamo la sera
noi ti beviamo al meriggio come al mattino ti beviamo la notte
noi beviamo e beviamo
noi scaviamo una tomba nell'aria là c'è spazio per giacere
Nella casa vive un uomo che gioca colle serpi che scrive
che scrive quando la Germania s'abbuia la tua chioma dorata Margarete
egli la mette per iscritto egli si erge davanti alla casa
e le stelle lampeggiano egli chiama i suoi mastini con un fischio
con un fischio fa uscire i suoi ebrei fa scavare una tomba nella terra
ci comanda e adesso suonate perché bisogna ballare

Negro latte dell'alba noi ti beviamo la notte
noi ti beviamo al mattino come al meriggio ti beviamo la sera

---

[5] Parole della pescivendola in B. Brecht, *Das Verhör des Lukullus.* Versuche Heft 11, Berlino, 1951, p. 148 sg. (La versione italiana qui riprodotta è tratta dal secondo volume del *Teatro* edito da Einaudi a cura di E. Castellani e R. Martens. N. d. T.).

noi beviamo e beviamo
Nella casa vive un uomo che gioca colle serpi che scrive
che scrive quando la Germania s'abbuia la tua chioma dorata Margarete
La tua chioma di cenere Sulamith noi scaviamo una tomba nell'aria là c'è spazio per gia-
Egli grida puntate più fondo nel cuor della terra voi e voialtri cantate e suonate [cere.
egli trae quel ferro dalla cintola e l'agita i suoi occhi sono azzurri
puntate più fondo le zappe voialtri e voi ancora suonate perché bisogna ballare

Negro latte dell'alba noi ti beviamo la notte
noi ti beviamo al meriggio come al mattino ti beviamo la sera
noi beviamo e beviamo
nella casa vive un uomo la tua chioma dorata Margarete
la tua chioma di cenere Sulamith egli gioca colle serpi
egli grida suonate la morte più dolcemente la morte è un Mastro germanico
egli grida sui violini passate un archetto più scuro così come fumo salirete nell'aria
così nelle nubi avrete una tomba dov'è spazio per giacere

Negro latte dell'alba noi ti beviamo la notte
noi ti beviamo al meriggio la morte è un Mastro germanico
noi ti beviamo la sera come al mattino noi beviamo e beviamo
la morte è un Mastro germanico il suo occhio è azzurro
egli ti colpisce con una palla di piombo con grande precisione egli ti colpisce
nella casa vive un uomo la tua chioma dorata Margarete
egli aizza i suoi mastini su di noi ci fa dono di una tomba nell'aria
egli gioca colle serpi e sogna che la morte è un Mastro germanico
la tua chioma dorata Margarete
la tua chioma di cenere Sulamith.[6]

Le affinità sono evidenti di per se stesse; tanto in Brecht che in Celan abbiamo l'incanto della semplicità, la magìa della paratassi, la ripetizione imperiosa, il lirismo delle immagini, la realistica evidenza del sogno, l'addizione di verso a verso, che poi tutti alla fine si compongono in una grande, sintetica associazione: da una parte l'affresco grandioso della madre che si allontana, simbolo della guerra che non si deve più ripetere; dall'altra l'immagine di Margherita e Sulamita, Germania e Israele, simbolo di un tempo che non deve più riapparire. Entrambe le poesie colgono la nostra realtà, entrambe, la storia del soldato Fabro e di sua madre sulla banchina romana e la leggenda del negro latte dell'alba, dell'acqua e aceto degli uomini crocefissi, rispecchiano il mondo che noi conosciamo. Ma l'una e l'altra sono comprensibili anche se non si sa nulla di noi e parleranno di noi a coloro che non ci avranno conosciuto, ma potranno dire: erano così.

Non abbiamo ancora varcato la soglia che dal tempo di guerra conduce alla lacerata realtà di oggi. Ci attende il compito di dar forma, di trasfigurare letterariamente una realtà, di fronte alla quale oggi nessuna « fantasia » può chiudere gli occhi; dobbiamo esorcizzare poeticamente un mondo i cui elementi materiali ancora inarticolati fanno tal ressa attorno a noi, che solo un epigono di George potrebbe permettersi il lusso di non impie-

[6] Paul Celan, *Mohn und Gedächtnis*, Stoccarda, 1952, p. 37 sgg.

garli; e non importa il modo, poiché si tratta di un'incombenza urgente. Le difficoltà sono altrettanto grandi da una parte e dall'altra: all'Est lo scrittore si trova nella situazione di quegli adolescenti che presso i popoli primitivi eseguono la danza rituale dell'iniziazione: a destra e a sinistra di una linea stanno gli anziani coi coltelli in mano, pronti a uccidere senza misericordia chi sorpassi anche di un solo centimetro il tracciato stabilito. Dove manca libertà è reso impossibile uno sviluppo disinteressato, *spielerisch*, e là d'altronde ogni parola viene soppesata e vagliata, si lotta per l'arte e la si prende tremendamente sul serio: una frase di Brecht mette in movimento i grandi da Pankow a Pechino. (Gli estremi si toccano: « Io sono l'ultimo scrittore cattolico », dice Brecht).

Ma, a prescindere da questo, la situazione degli scrittori occidentali è uguale e contraria a quella esistente nel campo orientale: noi *abbiamo* la libertà, ma le nostre parole non vengono prese sul serio. Ci viene *concessa* autonomia nel gioco, ma alla fine si attende la frase: « Dopotutto è soltanto letteratura ». Finché si tratta di arte, perfino la provocazione trasmette un senso di benessere.

Muterà questo stato di cose? La letteratura ridiventerà un fatto « politico »? Solo *coram populo* essa può narrare la storia dei nostri giorni.... una storia senza fine, dalle dimensioni leggendarie. Essa tratta della scoperta della fratellanza nel segno del bianco fungo di Hiroscima; è la storia di tanta piccola gente, il cui amore è così grande, che è anche capace di odiare; gente furba e bonaria, tenera verso i propri figli e preoccupata del loro bene, gente che non indietreggia di fronte ai pancioni dei « signori della guerra » e dei « Mastri germanici ». Anche Davide aveva soltanto una fionda, ma egli sapeva che cosa dipendeva da essa. Descriviamolo questo Davide, disegnamone i tratti al di là di ogni mistificazione e schematismo, sostenuti dal limpido *pathos* della ragione e dalla integrità della nostra fede. Questo è il nostro compito. Se la letteratura infatti non fosse più capace di creare figure esemplari, anche per il mondo declinante nell'informe sarebbe giunta l'ora critica. Ma ancora è viva l'attesa nell'illuminante linguaggio della poesia, le parole d'ordine non sono più altisonanti, ora ci si appresta a prendere una decisione: è tempo di dire la verità.

WALTER JENS

# RITRATTI CRITICI DI CONTEMPORANEI

## EGIDIO MENEGHETTI

Dopo breve degenza, la sera del 4 marzo scorso moriva nella clinica dell'Università di Padova, dov'era stato ricoverato d'urgenza, Egidio Meneghetti.

Egli era nato a Verona il 14 novembre 1892 e là aveva compiuto gli studi medi; quindi, seguendo l'esempio del nonno paterno, medico condotto, e del padre, direttore dell'ospedale psichiatrico di Verona, s'era iscritto alla Facoltà di medicina dell'Università di Padova, ottenendo in capo a sei anni la laurea a pieni voti e lode. A ventitré anni gli si era aperta la carriera universitaria, che, fin dai suoi inizi, gli era stata brillante e prodiga di risultati eccezionali: aiuto, libero docente, incaricato, a Padova, a Camerino, a Palermo, infine aveva ottenuto la cattedra di farmacologia all'Università dalla quale aveva mosso i primi passi, quella di Padova, e ad essa era rimasto fedele per la sua lunga carriera di studioso. A questo via via s'erano aggiunti gli altri incarichi e riconoscimenti: direttore dal 1946 del Centro di chemioterapia del Consiglio nazionale delle ricerche, membro consultore del Comitato di biologia e medicina del Consiglio nazionale delle ricerche; socio nazionale dell'Accademia nazionale dei Lincei, dell'Istituto Veneto di scienze lettere ed arti, delle Accademie di Padova, di Verona, di Messina e dell'Accademia pugliese di scienze. Aveva ottenuto nel 1957 la medaglia d'oro dei benemeriti della scuola, della cultura e dell'arte; era stato Rettore magnifico dell'Università di Padova dal 1945 al 1948 e per due tornate successive membro del Consiglio Superiore della Pubblica Istruzione. Era autore di ricerche di chemioterapia e di farmacologia, di pubblicazioni varie, — sulla farmacologia dei colloidi, sulla chemioterapia dell'antimonio —, e di un compendio di farmacologia in due volumi, pubblicato nel 1958, che riassumeva tutti i suoi precedenti studi ed esperienze e che in tale disciplina viene considerato testo fondamentale, tanto che ne venne richiesta la traduzione in inglese.

Tutto ciò non si elenca a testimoniare ed a commemorare l'importanza e la validità di una figura di studioso e di insegnante, come se i titoli e le cariche ricoperte da lui potessero riassumerne e renderne la fisionomia e la presenza umana, ma perché in ogni modo essi valgano a sottolineare quelli che furono la sua valida impronta, il suo contributo determinante nel campo della sua attività specifica di scienziato, in quel campo cui egli dedicò per tutta la sua vita la sua vivissima intelligenza, il suo tenace impegno.

E difatti egli era anzitutto, e si sentiva, si dichiarava, uomo di scienza, studioso; ed allo studio, alla ricerca scientifica si era dedicato e si dedicava senza soste, senza intermezzi, con una continuità che non era abitudine, ma che in sé conteneva sempre una rinnovata passione, una non mai tacitata curiosità, come appunto se il suo rapporto con la realtà, con la vita anzitutto si stabilisse attraverso questa ricerca e questo studio; come se la sua sicurezza di uomo, di ogni sua convinzione e principio, derivasse da quella cosciente e maturata e sempre riconfermata indagine, e per essa raggiungesse un tono di quasi agevole e spontanea disinvoltura.

Uomo di studio ed insegnante, maestro. Poiché proprio la sua convinzione della vita, di che cosa fosse la vita, per quanto agli uomini è dato sapere, lo portava, lo costringeva quasi, alla comunicazione, a trasmettere agli altri quanto lui era arrivato a cogliere, a conoscere, a scoprire. Solo in questa comunicazione, in questa trasmissione, in questo impegno che si imponeva per stimolare, educare, migliorare gli altri, egli vedeva realizzato il suo compito, egli si sentiva uomo vivo e presente e necessario nel mondo, nella sua società, sentiva di raggiungere una fisionomia, di definirsi. Così, ad un certo momento, l'insegnamento, la collaborazione con gli altri, diventavano parte integrante e necessaria della sua ricerca; e non solo la naturale, necessaria conseguenza, ma il momento più vivo, illuminante, giustificante di essa. Nessuna verità, nessun principio per lui potevano contare, avere un valore, se non diventassero patrimonio degli uomini, elemento determinante di una vita sociale, di una comunità concorde.

Ed all'insegnamento egli si dava con estrema umiltà, imponendosi una norma scrupolosa di dovere, un ritmo sempre uguale; cosciente anzitutto della necessità e della validità dell'esempio. Poiché era insegnante esigente, che la preparazione dell'esame voleva completa e non improvvisata, che proprio nello studio e nell'esame chiedeva allo studente un impegno ed una serietà, come di fronte ad un atto rivelatore del carattere, della capacità, della dignità suoi. E perciò, per ottenere quanto chiedeva, per primo mostrava di sottoporsi ad una regola, ad un principio, che potevano anche costare sacrificio, che persino talvolta potevano apparire eccessivamente severi, ma che proprio nella loro accettazione, nella fedeltà e nello scrupolo con cui venivano rispettati trovavano la loro giustificazione.

Così era insegnante attento e scrupolosissimo; nelle lezioni, mai affidato all'improvvisazione ed alla ripetizione; mai disposto a dare ai giovani una esemplificazione, una illustrazione, che non avessero importanza e valore scientifico anche per lui, come se la lezione divenisse per gli allievi e per l'insegnante una quotidiana conquista, quasi una necessaria rivelazione e scoperta. Ed alla lezione si preparava con estremo scrupolo, anche per quella che ormai ripeteva da anni, che dava ai giovani i primi rudimenti; sempre preoccupato di far tesoro di esperienza, di portare in essa quanto di più recente, di più vivo ed attuale gli risultasse dal suo studio. E neppure voleva affidarsi alla memoria, che pur aveva sempre limpida e pronta, alla sua sicu-

rezza di parola, a quella vigile organizzazione mentale che gli imponeva il discorso sempre conseguente, il periodo lungo e complesso, bene architettato pur nei suoi incisi e nelle sue variazioni, sospeso sino alla necessaria clausola finale, a riprova di una certezza razionale; ma puntualmente e persino meticolosamente segnava su di una scheda l'ordine degli argomenti, i punti salienti, i riferimenti necessari per ogni lezione. E la lezione considerava un tutto che doveva avere un organizzato svolgimento, non attento all'orologio, ad esimersi da una fatica che talvolta era anche grave e capace di prolungarla di molto oltre il termine consueto.

Ma soprattutto il suo discorso era animato da un intimo fervore, da una volontà di convinzione e non gli costava difficoltà farsi seguire, né gli ascoltatori sentivano il peso di un tale insegnamento, se pure assolutamente impegnativo, perché naturalmente erano portati a trasferirsi in lui, ad accettare quel suo modo, quel suo dono, a farsi partecipi del suo animo, al di là pure delle sue parole, delle nozioni ch'egli impartiva.

Così intorno a lui s'era instaurata un'atmosfera non di facile popolarità, ma di austera considerazione, di affettuoso rispetto, in cui la confidenza era sempre necessariamente contenuta in limiti di riservatezza. Se talvolta la sua lezione era stata particolarmente avvincente ed appassionata, spontaneo veniva agli ascoltatori l'applauso; senza però che esso mai divenisse una facile abitudine, la quale gli avrebbe tolto ogni valore, dandogli un carattere da cui soprattutto egli ripugnava, cioè di lusinga un po' ipocrita. E fra lui e gli studenti da sempre s'era instaurato un modo di reciproca schiettezza, di dignitosa fiducia, che non ammetteva concessioni, sotterfugi, connivenze.

Ma egli non s'accontentava di quel caldo contatto che con la lezione si stabiliva fra lui ed i giovani; che per lui rappresentava solo un momento, una possibilità nel rapporto che deve legare l'insegnante all'allievo; e perciò ogni giorno, a quanti lo desiderassero, consacrava un'ora, due, del suo tempo; disposto sempre a riceverli nel suo studio, a discutere la loro situazione scolastica, ad informarsi delle loro necessità, delle loro possibilità, delle loro deficienze; e, innanzi l'esame, con tutti i candidati predisponeva un lungo colloquio che gli desse la sicurezza di un giudizio pacato e completo, e che al tempo stesso evitasse agli inesperti o agli avventati una sorpresa amara, sempre disposto a soccorrerli di comprensione e di aiuto, sinché questo non dovesse essere accondiscendenza; perché mai, neppure di fronte al caso più pietoso, avrebbe consentito a concedere su di un punto che per lui era fondamentale, non solo in quanto significava il patrimonio primo del futuro professionista, ma proprio un elemento costitutivo del carattere, della formazione morale di un uomo.

V'era qualcosa di assolutamente paterno in questo suo seguirli, in questo farsi vicino a loro, in questo interrogarli, e quando li incoraggiava, e quando li rimproverava o stimolava; proprio come un senso di vasta responsabilità, come se egli sentisse su di sé il peso anche del loro destino, del loro venturo comportamento, dei loro successi ed insuccessi; e come s'egli potesse, attra-

verso il proprio insegnamento, contribuire decisamente alla formazione del loro carattere, potesse dar loro una tale impronta che a loro restasse come la sua migliore eredità. Per questo accettava persino con volontà di sacrificio un tale compito, e quelle ore che ad essi destinava mai le avrebbe distratte con il rischio di deluderli; piuttosto era pronto a vincere un momento di stanchezza, un disagio fisico, anche un improvviso malessere, e più ancora il gusto, il desiderio improvviso di una passeggiata, di uno spettacolo cinematografico, per costringersi là, nel suo studio all'Istituto, anche quand'era certo che nessuno si sarebbe presentato, perché la giornata, il momento, la stagione, ad altro invitavano. E forse in lui, per tale atteggiamento, v'era il gusto dell'impegno, di una voluta costrizione, a confermargli una vocazione, una sua presenza nella vita.

Così aveva educato generazioni di studenti, di venturi professionisti, così aveva accompagnato alla cattedra universitaria cinque tra i suoi migliori allievi; ed anche i più sordi, i più indifferenti, avevano sentito la forza del suo invito; soprattutto perché tra i giovani e nei giovani egli sapeva cogliere quanto di essi v'era di più vitale e generoso, sapeva stimolare e dare un fondamento all'entusiasmo, ad una pacata fierezza, alla fiducia nella parte migliore di sé. Perché per lui lo studio, l'insegnamento, l'Università non costituivano un rifugio, una comoda difesa contro la vita. Non v'erano in lui una timidezza cautelosa e schiva, la volontà di appartarsi per salvare almeno una parte di se stesso; e se il suo lavoro sapeva considerare con umiltà, non per questo si riteneva in esso limitato, ridotto ad una condizione di inferiorità, o comunque di subordine. Anzi in lui sempre viva, iniziale, v'era la fierezza della propria professione; lo studio, la ricerca e l'insegnamento, considerava come il primo momento, il nucleo primo di una formazione alla libertà, alla dignità dell'uomo: l'Università come il primo organismo da cui deve partire un esempio di autonomia, di iniziativa, di libera applicazione delle facoltà umane, oppure come la cittadella in cui, nei tempi più oscuri, ancora sopravvive il migliore patrimonio dell'uomo.

Come altri maestri della sua generazione, o appena più anziani di lui, come l'amico Concetto Marchesi, come Piero Calamandrei, e Adolfo Omodeo e Antonio Banfi, egli univa in sé le doti dello scienziato, dello specialista che alla sua disciplina ha saputo portare con il suo lavoro un contributo fondamentale; a quelle che al solito, almeno nella nostra epoca, sono meno proprie a chi dedica la propria vita allo studio ed all'insegnamento, e soprattutto la capacità di cogliere e di penetrare i fatti quotidiani della vita, della società, della realtà, fatti economici, politici, sociali, innestandosi nel tessuto del proprio paese, della propria civiltà in una dialettica ideologica e di costume.

Di tali doti, di una natura generosa e coraggiosa, di un senso acuto di tempestività nell'azione, di una prontezza avveduta di decisioni, aveva dato prova come combattente nella prima guerra mondiale, meritandosi cinque decorazioni al valore. Poi, reduce, proprio per un'esigenza di responsabilità

dell'uomo di cultura nella vita civile e politica, con risoluto atteggiamento di ostilità al fascismo sin dal suo primo nascere, aveva fatto parte dei gruppi di «Italia libera», e quindi di quelli salveminiani di «Unità» e di «Non mollare». Costretto al silenzio ed all'inazione durante il lungo ventennio del fascismo, aveva sofferto in disparte, rifugiandosi nel suo lavoro, arrovellandosi, contenendosi, in un'attesa sempre procrastinata e sempre più impaziente, sempre più dolorosa; e però mantenendo i contatti con gli amici, disposto ad un impegno che, se pur limitato, costituiva di per sé un rischio, per almeno sentirsi vivo, per almeno tentare una via in cui tacitare in parte la sua insofferenza e vincere l'umiliazione da cui si sentiva soverchiato. Così nel '43 sentì ancora intatte le proprie forze, il proprio entusiasmo, la propria capacità e volontà di fare. Cospirò, organizzò la resistenza, fu presidente del Comitato di liberazione regionale; attivo, deciso, capace di assumersi i compiti più modesti e quelli più gravosi, vicino ai più giovani per una sorta di spavalderia, anche per un gusto del rischio, della beffa; animato dalla volontà di essere presente, di avere l'iniziativa, di non attendere il momento più favorevole, ma di crearlo, disposto ad incolpare di soverchia cautela i responsabili del Comitato nazionale, capace persino di giungere al sarcasmo nei loro riguardi. Arrestato, per il tradimento di una spia, il 6 gennaio '44, insieme a tutti i membri del Comitato regionale; era stato tradotto a Palazzo Giusti, preda della banda Carità, e qui picchiato, torturato, sino all'invio al campo di concentramento di Bolzano, all'isolamento nella cella della morte. La liberazione lo salvò, lo restituì all'Università, alla sua attività. E fu il periodo del suo rettorato, dei suoi discorsi: del 31 luglio 1945, per la riapertura dell'Università; del 6 novembre 1946, per l'inaugurazione dell'anno accademico, e quello del centenario del '48; quei discorsi sostenuti non solo da una nobile oratoria, da un profondo senso della migliore tradizione e dell'ambiente, ma da una forza di convinzione, sempre da quella volontà di considerare l'Università come il nucleo iniziale e fondamentale del rinnovamento; e al tempo stesso, inquadrati in una visione complessiva degli avvenimenti, tesi ad indicare esigenze che, se trascendono le possibilità dell'Università, ne condizionano però l'esistenza, ove si voglia ch'essa davvero sia educatrice, forza determinante di civiltà.

In quei primi anni successivi alla liberazione, egli rivelò appieno la propria personalità, in un'attività intensa, molteplice, appassionata, che pareva sostenuta da un mai esaurito fervore. Quando gli sembrasse che la sua presenza, la sua partecipazione potessero avere un significato, contare, aveva accettato ogni invito, ogni sollecitazione; in commemorazioni, in pubblici comizi, nelle campagne elettorali, non aveva perso occasione a dichiarare, a dimostrare quale fosse la sua convinzione, dove fosse il suo posto in questa nostra disintegrata società. Così nei più diversi ambienti ed incarichi aveva dato una evidente, chiara, sicura prova di sé, aveva lasciato un'impronta, s'era distinto nella volontà di fare, di fare subito, in obbedienza ad un indirizzo preciso, ad un programma ordinato, ad un principio che non ammetteva

compromessi. Deciso, battagliero, assolutamente schietto, ed anche aggressivo, ove fosse necessario; era sempre animato dalla volontà di correggere le storture della realtà e degli uomini, di condannare per riscattare.

E per questa attività la sua esperienza umana era andata sempre più allargandosi; attraverso il contatto con tanti uomini, partigiani, operai, le sue convinzioni si erano confermate e nutrite di gesti, di fatti, di commozione e di indignazione; come già tante volte, nella sua ormai lunga carriera di insegnante, aveva provato rammarico e disagio di fronte alla condizione di necessità di molti suoi allievi, di fronte alle difficoltà che ad alcuni impedivano anche la prosecuzione degli studi, così ora sentiva profonda la solidarietà con chi aspirava a riscattare la propria esistenza, a raggiungere la dignità del proprio lavoro; e proprio da questa solidarietà, dalla fiducia affettuosa che questi uomini gli dimostravano in ogni incontro, in ogni contatto, si sentiva vieppiù investito di una responsabilità, costretto ad agire, ad intervenire là e quando comunque gli fosse possibile; per loro si sentiva davvero necessario, più vivo; tra i vecchi e i giovani compagni partigiani, tra gli operai, sembrava davvero che la sua parola, ogni suo atteggiamento acquistassero più intenso calore, fossero penetrati da una viva commozione.

E proprio per questo rapporto umano che ormai sosteneva concretamente, sentimentalmente, la già viva coscienza del problema sociale, allo scioglimento del Partito d'azione, nel quale sino allora aveva militato, essendone consultore nazionale, egli sentì il dovere di continuare la sua attività politica iscrivendosi al partito socialista.

Ma intanto, dopo lo slancio generoso del dopoguerra, dopo tanta attesa e tante forse avventate speranze, erano venuti gli anni della nostra involuzione politica, del pesante predominio clericale. Ed ancora, pur in questo clima che non gli conveniva, nel quale la sua vitalità generosa ed impulsiva non trovava l'appiglio pratico per tramutarsi in opere concrete, egli sapeva assumere la parte migliore, diventare esemplare in altro senso, capace di una minuta, attenta, anche faticosa, attività amministrativa. Difatti, per dieci anni membro del Consiglio comunale di Padova, capo del suo gruppo all'opposizione, partecipe ad ogni dibattito; non si accontentava di interventi generici, come pur gli sarebbe stato facile per la sua pronta intelligenza, anche per la sua possibilità d'improvvisazione, per l'eleganza della sua esposizione, ma si impegnava in un attento studio dei problemi particolari, cercandone una soluzione che più fosse aderente alla realtà ed al tempo stesso concordante con i suoi principî. In un certo senso avido di concretezza, di cogliere la debolezza, la superficialità, l'opportunismo dell'avversario politico, proprio anche in quelle che parevano le sue più consuete decisioni; lieto di costringerlo ad ammettere, a confermare, la propria volontà di conservazione anche in quelle iniziative quotidiane che sogliono passare come di ordinaria amministrazione. Così egli dimostrava di sapersi adattare al suo momento, quasi anche contro il suo carattere, certo contro la sua attesa e le sue aspirazioni; non più giovane, egli accettava un lavoro minuto e quotidiano, un

dibattito anche talvolta meschino, cosciente che proprio questa sua opera di cittadino presente ed illuminato di tutti i problemi consueti di una società diventava esemplare ed educatrice; poiché anzitutto egli si rendeva conto che la libertà è anche una lenta e faticosa conquista, che essa non può disgiungersi da una vera solidarietà con tutti gli uomini, che in ogni atto della nostra vita si può e si deve manifestare un nostro principio, una nostra esigenza, e che ogni nostro atto può contribuire a fondare una nuova civiltà — proprio quanto più è umile, consueto, quotidiano, eguale o affine a quello degli altri, di tutti gli altri.

D'altra parte a lui — proprio per il suo carattere, proprio per quella sua capacità di entusiasmo, di pronte decisioni, per quella tendenza di tramutare immediatamente in azione, in pratica quanto gli apparisse limpido e necessario secondo un principio razionale, mai intento a calcolare l'opportunità ed il rischio, mai avaro di fatica ed impegno, o trattenuto da calcoli o da timidezze — doveva pesare soprattutto il sentirsi spesso inutile, il sentire vano il proprio appello e la propria denuncia, il vedere cadere nel vuoto ogni richiesta, anche la più giusta, la più motivata; e il dovere accontentarsi di proiettare nel futuro ogni proposito, ogni esigenza, di educare in chi gli era vicino l'attesa, di gettare il seme per chi sarebbe venuto dopo di lui.

Forse furono, proprio, da un lato questa sua discordanza con il suo tempo, con la sua società, quest'ansia sempre delusa, questa insofferenza di fronte ad una spesso vacua ed anche insidiata e perlopiù soltanto formale libertà, che sola ci è concessa; e dall'altro la volontà di cogliere i più profondi motivi della propria azione, di arrivare a scavare in se stesso, di vedere chiaro nella propria vita, con una sorta di definitivo esame di coscienza, che lo portarono alla poesia; o meglio che rapidamente, dopo un inizio quasi cauto ed evasivo, diedero alla sua poesia un'estrema forza conclusiva.

Certo la sua educazione era stata umanistica nel senso migliore, e sin da giovane la letteratura aveva costituito per lui, più che un rifugio, più che uno svago, una passione segretamente coltivata; tanto che, all'inizio degli studi universitari, aveva potuto perlomeno porsi la possibilità di una scelta. E della sua vocazione letteraria, al di fuori degli studi e delle opere di valore più strettamente scientifico, e pure sempre rese con uno stile di estrema dignità formale, sono testimonianza quelle monografie e saggi che era venuto pubblicando nel « Giardino d'Esculapio » sotto il titolo complessivo di « Biologia rivoluzionaria »; le quali, per la chiarezza e vivacità dell'esposizione, per l'eleganza gustosa e spesso arguta, si innestano nella migliore tradizione della nostra prosa scientifica, più che in quella di divulgazione. D'altra parte durante il suo lungo cammino di scienziato, mai si era rassegnato ad una unicità di interessi intellettuali. Come, appena gli era stato possibile, si era innestato naturalmente nella vita politica, sociale, del suo paese; così mai era stato lontano o distratto da quei fatti culturali, e non solo letterari, che caratterizzano una civiltà, che le danno un tono ed un valore. Era sempre stato attento lettore; nelle ore della sera, quando si concedeva una sosta dal

suo più proprio lavoro, riascoltava con amorosa attenzione una registrazione delle composizioni preferite d'autore classico o moderno, di cui era ricca la sua discoteca; ogni anno durante l'estate si recava, quasi concedendosi una vacanza, a Venezia per il festival cinematografico e ne seguiva l'intero programma; così pure acquistava volumi di riproduzioni d'arte e gli piaceva arricchire, ove gli se ne offrisse l'occasione, la sua collezione con incisioni e disegni, soprattutto degli amici pittori; e appunto perlopiù godeva dell'amicizia e della frequenza di artisti, di scrittori, di uomini di lettere; carissimo gli era a Padova Tono Zancanaro, e fra i più cari a Verona Quirino Sacchetti, a Rovigo Livio Rizzi.

Ma un estremo rispetto, un quasi naturale pudore lo tratteneva sempre da un deciso giudizio, da un intervento, da una scelta perentoria e dichiarata in campi estranei al suo specifico. Come se proprio quella sua sicurezza di scienziato, quella sua compiuta informazione in una disciplina lo facessero estremamente rispettoso dell'altrui competenza, lieto più di ascoltare che di dire, conservando celata dentro sé la propria scelta; e pure sempre aperto all'invito altrui, all'altrui suggestione, sempre desideroso di accettare suggerimenti e stimoli; appunto, più lieto di sentirsi vivo ed innestato in ogni esperienza, che soddisfatto di una posizione scontata, di una propria saggezza definitiva.

E non che dentro sé non si permettesse una sua scelta propria, un ben deciso giudizio, che la composizione musicale, o il film, o il quadro o il volume inquadrassero in un ben definito mondo culturale, che ne distinguessero gli elementi, i motivi più rispondenti alla sua idea di una civiltà e di una società; ma quel suo esimersi da una definizione esatta, da una valutazione di valore, rivelavano come, in questo campo, nel campo della letteratura, della poesia, dell'arte, egli si sentisse lieto e libero della sua scelta; che voleva scelta di gusto, scelta dettata da una sua preferenza, proprio secondo motivi personali, indicativa di quella che era una sua profonda, celata e pur viva e non costretta natura, di un suo patrimonio che forse pensava non avrebbe mai sfruttato.

Per questo le sue prime poesie scrisse, quasi abbandonandosi ad un gioco occasionale, con pudore restio; e amò stamparle in edizioni numerate, come un capriccio, un peccato; da rivelarsi solo agli amici, e celandosi con uno pseudonimo. Ma ben presto come doveva capitargli, per necessaria rispondenza al suo carattere, anche nella poesia fu costretto ad un deciso impegno, alla ricerca di un ultimo termine; non poteva egli neppur qui accontentarsi di una posizione di dilettante di gusto, non poteva non rischiare quanto di meglio aveva anche in questa prova; per questo i suoi versi in breve acquistano un tono perentorio, ce lo dichiarano completamente, divengono il suo ritratto più vivente e più scavato a fondo.

Ora mancheremmo di fronte a lui ed alla sua memoria se queste poesie, l'opera da lui lasciataci, non considerassimo con estrema serietà, innestandola

nella storia letteraria del nostro tempo ed a quella paragonandola; anche se il nostro giudizio debba essere limitativo. Poiché egli ripugnava dalla facile celebrazione, da un elogio complimentoso, da una accondiscendenza che finisce con l'essere noncuranza — cosciente al tempo stesso d'avere scritto poesia con animo e volontà di poeta, ed assumendo ben presto per essa il suo nome, proprio come a significare in esse impegnata la sua responsabilità, ogni più severa ricerca — noi a quella sua volontà a quella sua esigenza dobbiamo rispondere.

Tranne due ancora inedite, ed una, — *Istà* — pubblicata dalla rivista « La serpe », tutte le poesie in dialetto veronese di Egidio Meneghetti sono raccolte nel volume pubblicato da Neri Pozza nel 1955 e poi ristampato dalle Edizioni dell'*Avanti!* nel 1958. Questo volume comprende un'opera composta fra il 1950 ed il 1954. A partire da tale anno egli si era dedicato completamente alla stesura dei due volumi del *Compendio di farmacologia*; pubblicatolo, mentre pure procedeva alla sua revisione ed al suo aggiornamento per una seconda edizione, in questi ultimi tempi era tornato alla poesia, e di questa sua ripresa di attività sono testimonianza appunto le tre composizioni recenti, non comprese nel volume.

Ai suoi inizi poetici, proprio con la prima sua opera pubblicata, — *Mato guarido*, — egli si innesta naturalmente nella poesia dialettale veneta, e soprattutto in quella con cui doveva trovare più pronta e naturale concordanza di linguaggio, e quindi di modi, del suo concittadino Barbarani. È questo un filone che ha sue note specifiche e ben evidenti: da un lato soprattutto toni smorzati, accenti quotidiani, per lo più accondiscendenti anche al facile sentimentalismo; venati di bonarietà, a volte appena scattanti in un umorismo fatto di buon senso, che infine significa accettazione, sottomissione, rassegnazione di fronte ad una vita che è tale e non può essere che tale. È quel facile e superficiale scetticismo, proprio perlopiù a tutta la poesia dialettale veneta più consueta, che in fondo rivela tutta una lunga tradizione di sottomissione, non solo ad un destino duro ed avaro, ma soprattutto ad un costume padronale, trasmesso da Venezia all'Austria, non smentito e sovvertito dall'Unità; un costume per lo più accettato ed anche celebrato da una classe borghese e piccolo borghese priva di profondi fermenti, di decise aspirazioni, che infine quella musa popolare coltiva soprattutto in un'opera inconscia di conservazione, ponendosi dal punto di vista dei potenti, o almeno di chi non ha aspirazioni od interesse a cambiamenti, e va predicando l'amore della tradizione, di ciò che sempre è stato e sempre sarà, di un'abitudine di rapporti lontani da ogni possibilità di rottura tra padrone e servo, e addolciti, attenuati dal paternalismo comprensivo di questi, capace di moti di pietà, di commozione, di umanità; il paternalismo di chi non teme, di chi non sente insidiata la sua posizione predominante.

Naturalmente è questa una poesia idillica, campagnola perlopiù, o di piccoli centri provinciali, in cui la vita si svolge tranquilla e monotona, contenta di svaghi modesti, consueti, e certa di una propria sanità morale, in

quanto là si conserva più pura ed immobile la tradizione, e là pure il linguaggio mantiene la sua caratteristica autenticità.

Così in *Mato guarido* e nelle prime poesie di Meneghetti c'è questa fondamentale accettazione, c'è quel tono di umorismo, che non persegue con accanimento una soluzione, ma ne divaga, che non vuole cogliere una impossibilità, un errore, una incoerenza nella vita; o meglio che, se li coglie, li ammette come consueti, come naturali all'uomo, tanto che possono essere accettati, e di essi si può anche sorridere.

Però anche in questi primi componimenti, c'è già un elemento di rottura; ed è il linguaggio: tanto più autentico, e quindi tanto più violento e perentorio che non quello consueto alla poesia veneta e ad un Barbarani; dialetto questo non tanto caratteristico di un luogo, di un ceto, di un paese, ma quasi *koinè* di tutta una media borghesia cittadina venezianeggiante nelle varie inflessioni e tutta ansiosa di assomigliarsi almeno nei modi, nel vezzo del parlare, alla piccola aristocrazia, di distinguersi comunque dal popolo, per una propria signorilità, per una disinvoltura di belle maniere. In Meneghetti invece c'è sin dall'inizio quella decisione anche brutale dell'espressione, quella volontà di concludere, quella conquista della parola più evidente, più precisa, che indicano un fermento, una insoddisfazione, un non adagiarsi soddisfatto negli schemi consueti. E pure la grazia di certe movenze, di certi temi, di certe figure, come in *Le moneghe, Le amighe*, si risolve o culmina in un gesto, in un momento, estrosi, conturbanti, di una rapidità che scandalizza, che rompe il facile idillio; insomma decisamente la vita penetra anche in uno schema che poteva essere quello consueto di una patetica nostalgia dell'infanzia.

Così, attraverso la rievocazione del più lontano e meno impegnativo passato, proprio come per un rapido e necessario apprendistato, Meneghetti arriva ad una poesia più intensa, impegnata ed attuale; in cui non può difendersi con la trasposizione nostalgica, ma in cui gli conviene, deve assumere una posizione, trasferire ogni sua problematica attuale. E ciò è caratteristico dell'uomo.

Per una poesia più nutrita di insofferenze, più rispettosa di una realtà non idealizzata e svuotata di ogni fermento, egli può avere avuto come esempio, come stimolo anche talun esito di Barbarani, — vedi *I va in Merica*, — ma soprattutto gli può essere giovato l'esempio dei poeti di Rovigo: di Gino Piva, di E. Ferdinando Palmieri, ed anche dell'amico Livio Rizzi; poeti più costretti ed ancorati ad una realtà dolorosamente impellente, più consci del dramma di una popolazione rosa dalla miseria, sconvolta dalle alluvioni e, a differenza di tutto il rimanente della gente veneta, riottosa e ribelle, capace di una disperata volontà di rivolta ed anche di moti anarcoidi.

Ed anche da quei poeti, ma soprattutto da Palmieri, poteva essere spinto, per uno stimolo implicito in quella realtà, ad un moto di ribellione individualistica di evasione, in cui l'insofferenza diventa al più imprecazione, sberleffo, doloroso e fantastico gioco contro se stesso. Poiché soprattutto il loro

limite era la convinzione della inanità della rivolta, una certezza di fallimento, per cui la tensione di ogni narrazione si scaricava infine su di un gesto divenuto emblematico, ma fine a se stesso; insomma un bozzettismo che gode della battuta finale, al più allucinata, su cui si accentra una denuncia, ma che finisce, se ripetuta, col divenire retorica, forzamento, abitudine.

Insomma in un certo senso, anche la poesia dialettale veneta più generosa, più ansiosa di un contenuto umano, sociale, più rispettosa dei termini da cui derivava il più autentico linguaggio, non poteva non risentire e non ripetere gli elementi fondamentali, le condizioni della gente di cui ritraeva la vicenda e le aspirazioni; e quindi non poteva non arrestarsi ad un vago rivoluzionarismo, appunto al moto anarcoide e già in se stesso disperato, ed incapace, perché sempre deviato, soffocato, deluso di un esito positivo.

In tal senso sono testimonianza evidente poesie come le due — raccolte sotto il titolo di *Amissi, — Sera,* e pure *Autuno del 1944*; delle quali quest'ultima lega ormai con quello che è il punto d'arrivo di una vicenda e di una ricerca poetica. Difatti qui Meneghetti è giunto, attraverso successivi passaggi, ad un termine che deve essere riassuntivo; è costretto a trarre la conclusione di quei ripetuti assaggi, sia del suo incontro con la realtà, sia delle rievocazioni del passato, ed essa deve essere coerente con la sua vita, con le sue convinzioni; anzi deve definirne il significato, darne la chiave, determinare un punto fermo d'arrivo. E difatti siamo a *Primavera de sempre, Omo, La me casa,* a *Le m'è nate ste rime* e *Toc, toc, toc...*, dove egli stesso ritrova il suo ritmo più intenso e sicuro, dove si manifesta la sua estrema e definitiva convinzione di vita, in cui confluiscono tutti i temi, e della nostalgia e della speranza e dell'indignazione e del rammarico; ed in cui si esprime una fondamentale, non rassegnata ma ancora più amara impotenza dell'uomo di fronte alla soverchiante prepotenza della realtà; addirittura quasi la constatazione dell'inanità della rivolta, ma anche l'impossibilità della rassegnazione, dell'accettazione della sciocca malvagità della vita, in una disperata, arrovellata amarezza.

È questo, ripeto, il punto culminante, il punto chiave della poesia di Meneghetti; un punto senza esito, un punto proprio poeticamente concluso, perché è tale la sua disperata desolazione che la poesia non gli è che tramite di un sentimento, sfogo ad un interrogativo; addirittura la poesia gli è quasi inutile, per essa egli non può e non sa trovare un equilibrio, raggiungere una norma di vita. In quei versi, le varie proposizioni, i vari interrogativi vengono quasi elencati, gettati, quasi a riprova della sua sfiducia, della sua impotenza; anzi addirittura egli sente il bisogno di una chiusura, di un forzamento, appunto del dettaglio o del gesto riassuntivo, che impediscano diversa proposta, diversa risoluzione. In un certo senso, persino, noi sentiamo che l'ultima ragione di questa posizione disperatamente negativa è fuori della sua poesia, è più pesante e definitiva che non la esempli la sua poesia; come se alla poesia egli non si confidasse completamente; come se essa infine diventasse solo una riprova, persino un pretesto.

Ed ecco che, in un certo senso, lo sviluppo dei suoi temi, quello che appare il superamento di questo punto d'arrivo, infine invece proprio confermano questa impressione. Della nuova maniera, difatti, chiave è la poesia *De sera*, che di tutto il volume, e soprattutto di tutta la sua esistenza diventa l'esplicazione. Essa, con procedimento dialettico assolutamente logico, porta alla condanna della inutile disperazione, la ritorce ad egoismo, costringe l'uomo ad uscire dalla propria sconfitta, a superare il suo dolore, per un senso più vasto del proprio impegno umano, perché egli può aiutare gli altri, sollevare gli altri dal dolore, in uno spirito di dedizione, di assoluta solidarietà.

Così nascono le vere *Cante in piassa*: *La fresca raspa*, *La Rita more*, *La vose ciama*, e quella più nota *Partigiana nuda*; quelle poesie cioè che l'autore già in una *Avvertenza* premessa al volume del '55 considerava il risultato ultimo e migliore della sua ricerca, di cui delineava la vicenda con sicura coscienza critica.

Ora queste poesie, proprio in quanto hanno di più aderente, di più rispettoso della realtà, di una realtà; ed al tempo stesso di più commosso, di più partecipe ad una vicenda intima dello scrittore, non fanno che confermare quel suo precedente punto d'arrivo; Rita, Bartolo, l'ebreeta, la partigiana nuda, sono le vittime di un mondo in cui ogni dolcezza, ogni trepida delicatezza vengono brutalmente, stupidamente stroncate, in cui non v'è posto e modo di salvezza se non nella pietà, nel culto di una memoria, ma in cui predomina sempre il più malevolo, il più indifferente destino. Al poeta anche qui restano l'indignazione, la solidale sofferenza, il compianto; non mai la convinzione di un concreto, umano, reale riscatto. Pazzia e morte sono gli ultimi termini dell'esistenza.

Così i due termini definitivi e condizionanti di questa poesia restano fuori di essa: per un verso anteriore ad essa è la convinzione, la concreta constatazione, irrevocabile, connaturata proprio alla natura dell'autore, di una ineliminabile crudele ed ingiusta violenza della vita, conformatasi in filosofia e al tempo stesso divenuta sentimento; per l'altro l'unica soluzione a garantire la continuità della vita, l'unica che possa sostituirsi al desiderio od alla volontà della morte, o almeno della insensibilità, è un'azione, una volontà di azione, un senso di dedizione agli altri, del dovere di dare, di darsi agli altri, e soprattutto a coloro che di noi hanno bisogno, che il nostro aiuto chiedono, senza riserve, con un preciso e scrupoloso senso del proprio dovere; ma, d'altra parte, senza che neppure tale coscienza, tale volontà possano ricostituire un equilibrio ormai definitivamente incrinato, possano ridare una fiducia convinta nell'intervento dell'uomo, nella sua valida presenza nel mondo.

In tal modo alla poesia viene tolto ogni valore risolutivo, essa diventa un momento, un episodio nella vita umana, addirittura può appena costituire una sosta, ma di per sé non può essere accettata, amata, valutata. E difatti in una composizione del volume, *Le m'è nate ste rime*, vi è non solo la condanna di una poesia, ma infine quasi di tutta la poesia, cioè di una

poesia che voglia in sé accentrare ogni interesse dell'uomo, che si ponga a risolutrice della sua vita, che assuma a sé il suo destino ed ogni suo interesse, ogni sua passione. E qui è in fondo pure la condanna di altro atteggiamento, di altro modo dell'autore, già esemplato in *Parole e fiori,* accennato in *La foia bala,* con un senso di nostalgia, di impossibilità. Certo Meneghetti sente la validità della umana gioia, la dolcezza della speranza, la necessità di un possibile abbandono, di una fiducia nel vivere, ma non può accondiscendere ad essi, non può accettarli per sé in un modo definitivo, non può ammettere a sé nessuna forma di consolazione. Infine dolorosamente, con uno scatto che sa di strazio, quando gli si ponga in termini perentori, di assoluta severità, il problema della vita, del valore di essa, del suo significato, — egli non può che definire quale sia in essa il suo compito, il suo dovere, negandosi ogni amore per essa, ogni fonte in essa non solo di gioia, ma di un interesse tanto impellente che la possa riempire, che la possa rendere meritevole di essere vissuta. E proprio le ultime poesie da lui composte, dopo una sosta di qualche anno, *Istà,* che torna alla problematica di *Primavera de sempre,* e cioè alla fondamentale crudeltà ed indifferenza insita nelle cose e negli uomini, e le altre due inedite, alle quali ancora nei suoi ultimi giorni lavorava in un'opera di rifinitura, *Canta del gato siamese* e *El retico e so mare,* ce lo confermano in questa definitiva, impotente desolazione, cui appena possono contrapporsi sarcasmo e invettiva. Così in lui, nelle sue poesie, attraverso la loro evidente vicenda, noi ricostruiamo una fisionomia che non ci era parsa quella dell'uomo, sentiamo una rottura, addirittura una negazione della vita, dalla quale egli ci era sempre sembrato lontano; e purtroppo sentiamo che la poesia non ha potuto dargli neppure una pacatezza di contemplazione, un distacco che si ponessero come elementi risolutivi; ci coglie infine il sospetto che da questo estremo esame di coscienza egli fosse giunto a non credere più nella vita e che nessuno potesse ormai aiutarlo a credervi.

Nel volume delle poesie solo alcuni punti, brevissimi, ci possono mettere sulla via di capire quanto mai in esse è detto esplicitamente: anzitutto la dedica, *A de creature,* e poi l'inizio ed il finale di *La vose ciama,* ancora la conclusione di *Toc, toc, toc...,* e un particolare di *La me casa.* Tutto qui; ma la discrezione, il chiuso ritegno di cui sono improntati, ci mostrano quale peso avesse, e quando definitivo, la tragedia che aveva inciso nella sua vita.

La sera del 16 novembre 1944, su Padova, come altre volte, ma in maniera tanto più intensa, era giunta l'aviazione da bombardamento alleata, e per ore ne aveva battuto le vie ed i nodi di comunicazione, non risparmiando i quartieri soprattutto periferici. Egidio Meneghetti dall'allarme era stato sorpreso nel suo Istituto, nel quale lavorava come sempre era solito; preoccupato, ansioso, passava da una finestra all'altra cercando di individuare la meta, le zone del bombardamento; la sua casa, nella quale abitava insieme alla moglie ancor giovane ed alla figlia quattordicenne, era situata in un quartiere della periferia, imminente alla campagna, — l'Arcella —, che mai

era stato colpito dai precedenti bombardamenti. D'altra parte ai suoi inviti a trasferirsi in luogo più sicuro, lontane dalla città, entrambe, solidali della sua attività cospirativa ed al tempo stesso trepide per i rischi cui essa lo esponeva, avevano sempre opposto un rifiuto, ostentando un'ottimistica sicurezza.

Al lugubre suono della fine, era corso in bicicletta là dove lo attendeva la più tragica conferma della propria ansia. Nel giardinetto della villa, una sorta di grottina, costruita fra le aiuole, più per gioco che nella previsione avesse a servire da riparo, era diventata tomba alla moglie, alla figliola, che dal ginnasio, appena interrotte le lezioni, aveva voluto correre a casa, raggiungere la madre, nonostante l'allarme, ed alla servetta diciottenne. I vicini, costernati, concordi, confermavano di averle viste scendere in quell'ingannevole riparo che il violento spostamento d'aria di una bomba caduta poco lontano aveva fatto crollare su di esse.

Per ore si era scavato, sempre con un filo di ansiosa speranza che si mischiava alla costernazione, all'impotente dolore; anche lui aveva scavato freneticamente, con le mani, con i mezzi più rudimentali che gli erano offerti. Infine le tre donne erano apparse, abbracciate nel timore, con gesto quasi gentile di affettuosa confidenza; solo il volto della fanciulla era guasto dalle pietre, dal terriccio, dalla violenza dell'esplosione, ma le mani aveva ancora bellissime; e la mamma appariva intatta nell'espressione di estrema sorpresa, appena angosciata.

Tutt'e tre erano state portate all'Istituto, nell'aula dov'egli soleva tener lezione, e là vegliate, là piante. Da allora, al cimitero, accanto ai loro un loculo lo attendeva, come un pegno di dolorosa fedeltà, come un atteso porto di quiete. Così a lui, uomo di profondi e definitivi sentimenti, era mancata la prima, la più valida ragione di vita, quella che era assolutamente insostituibile; improvvisamente egli si era ritrovato solo, perché ogni altra solidarietà, ogni altro affetto a quelli si erano riferiti per lui, da quelli avevano preso vigore e quasi giustificazione. E difatti, nei primi tempi, la sua disperazione era apparsa tale, seppur non clamorosa, seppur contenuta, da costringere a temere per lui; poi egli l'aveva dominata, l'aveva celata dentro di sé, ne aveva fatto suo segreto rifugio, acquisizione definitiva, ed aveva improntato di essa tutta la sua vita successiva.

Così il suo naturale coraggio, quella sua giovanile spavalderia nell'attività cospirativa e partigiana forse avevano anche celato altra ricerca, altro desiderio: e la fiera sopportazione della tortura e l'attesa del sacrificio, prima nelle celle del Palazzo Giusti e poi nella cella della morte a Bolzano, erano sembrate quasi a lui connaturali, quasi coincidessero con una sua volontà, — che la sua vita in tal modo avesse a finire, raggiungesse il suo pieno significato; violenze e torture non lo umiliavano, non lo avvilivano neppure fisicamente, quasi sembravano cercate, provocate in una volontà di annichilimento, di estrema sofferenza che cancellasse il pensiero e la memoria.

Poi, dopo la liberazione, ecco il periodo della sua più intensa attività,

civile e politica, oltre che di insegnante e di scienziato; nella quale egli s'era gettato con un fervore intenso ed instancabile, quasi a cercare un compenso a ciò che gli mancava, o meglio a frastornarsi, ad evitarsi di pensare, di ricordare. Così aveva disperatamente tentato di trovare una giustificazione alla propria esistenza, un motivo di vita, improntandola ad un chiaro, convinto senso del dovere, della dedizione agli altri. La guerra, ed una guerra ingiusta, voluta da un regime iniquo e corrotto, contro il quale egli s'era sempre battuto, lo aveva privato di quegli affetti che per l'uomo rappresentano l'integrazione e la continuazione naturale della sua personalità, della sua vicenda individuale tanto limitata. Per questo, proprio per questo, per questa sua esperienza definitiva, che per un certo verso lo aveva escluso dalla vita, dalla contentezza del vivere, egli si sentiva impegnato a dare quanto più e quanto meglio di sé, per evitare agli altri la ripetizione del suo destino, della sua solitudine.

Così accettò di sopravvivere solo per svolgere un compito, per esaudire ad un impegno; sempre intento a cavare da sé quanto agli altri potesse essere giovevole, sempre animato dalla cosciente volontà di dare, di contare per l'altrui necessità, per l'altrui vantaggio, e soprattutto di soccorrere quanti fossero diseredati, degradati, ingiustamente colpiti dalla sorte.

E così, proprio a tramutare il proprio male in bene per gli altri, e al tempo stesso con un senso religioso di fedeltà ai suoi affetti, con assidua, trepida volontà, con un modo segreto e silenzioso, intenso di intimità e di tenerezza e schivo di ogni esterna intrusione, egli aveva colto e creato tutte le occasioni per confermare e continuare una memoria attraverso le persone, gli ambienti, gli oggetti, di cui essa ancora si nutriva; quasi a suscitare una presenza, riversando in essa un empito di amore incontenibile, mai attenuato dal tempo e dalle vicende. Per sua iniziativa era stata costituita la casa della studentessa intitolata al nome della figlia, con posti gratuiti per le ragazze di più modesta condizione; e la soccorreva ogniqualvolta ne avesse la possibilità o ne cogliesse l'opportunità; ed ogni anno destinava ad un'alunna meritevole e bisognosa dell'ultima classe frequentata dalla sua figliola, una borsa di studio che veniva assegnata da quella ch'era stata l'insegnante di lei; e se essa fosse in condizioni di particolare disagio o bisogno, si mostrava lieto di offrire il suo aiuto, di impegnarsi, a confermare un legame, un rapporto affettivo.

Ma questa sua volontà di fare, questo suo prodigarsi per gli altri, trovavano un limite troppo angusto, si logoravano per le continue difficoltà, per i continui impedimenti che si frapponevano alla sua opera. Perciò quando gli accadeva di riuscire in un suo proposito, alla sua lietezza si univa un moto di sorpresa quasi incredula; sempre meno convinto, per le ripetute esperienze, che il suo intervento potesse incidere positivamente in una vicenda, mutare la sorte, vincere le resistenze dei privilegi, degli egoismi, dei pregiudizi, la grettezza di una società sempre più accanitamente decisa in una volontà di conservazione. E l'indignazione gli si convertiva in amarezza,

l'impegno generoso gli indicava troppo spesso un'impotenza e troppo spesso egli doveva riconoscere che quanto raggiungeva era troppo sproporzionato alla sua fatica, insufficiente a dargli un compenso, o meglio a restituirgli in fiducia quanto di sé aveva consumato.

A questo punto, in un periodo di ansia e di crisi, si inserisce la sua esperienza poetica; che nasce da una commossa partecipazione umana, da una pietosa solidarietà con gli umili, con i perseguitati; e si nutre dell'esigenza di un'attività che resista al male, all'ingiustizia, in una stoica volontà di giustificare la vita, il nostro lavoro quotidiano, la nostra presenza; ma che non può non giungere all'amara constatazione, mai esplicitamente affermata e come temuta, dell'inutilità di ogni intervento dell'uomo, non solo per sé, per proprio vantaggio e bene, ma anche per gli altri.

Perciò negli ultimi anni egli venne rinchiudendosi sempre più in se stesso; non più creandosi le occasioni di attività, ed accettando con sempre maggiore sforzo quelle che gli venivano offerte. I più intimi lo sentivano sempre più allontanarsi dalla vita, sentivano quale costrizione di volontà gli costassero ogni opera, addirittura ogni rapporto umano non consueto, e come anche quelli consueti tollerasse sinché restavano in un ambito di abitudinarietà, non turbassero il suo raccoglimento; tratto tratto una nuova richiesta, un nuovo invito gli provocavano uno scatto, come un'improvvisa ribellione, che sapeva poi dominare, ma che indicavano una profonda stanchezza; solo nel suo studio, oppure, quand'era indisposto o malato, nel suo appartamento deserto, pareva acquietato, conciliato con se stesso. Così, lentamente, si staccava dalla vita, dalla pena del vivere.

Di fronte ai nostri morti, a chi ci fu caro e ci ha lasciato, il nostro dolore si nutre sempre di impotenza e di rammarico; lo strappo che ce li ha tolti ha rotto tanti fili che a loro ci legavano ed attraverso i quali si nutriva il nostro affetto; sentiamo ormai che un discorso è stato interrotto, che tante domande non possono più ottenere risposta, sentiamo di non aver avuto da loro quanto ancora desideravamo ed essi potevano darci, e di non aver dato loro quanto essi forse attendevano, e di cui forse avevano bisogno.

Di fronte ad Egidio Meneghetti ci addolora la convinzione di non aver potuto far nulla che davvero contasse per lui, che nulla mai avremmo potuto, con il nostro affetto, con la nostra ammirazione, con la nostra riconoscenza. Ricordiamo i nostri incontri: quando, con accento di affettuoso interesse, ad incoraggiarci ed a stimolarci, ci chiedeva di noi, dei nostri cari, della nostra attività, del nostro lavoro; e nella sua domanda v'era sempre l'attesa, quasi la ricerca di una nostra esigenza, di una nostra richiesta, alla quale egli potesse rispondere con una indicazione, con un aiuto, con un intervento; come se infine da lui ci si dovesse recare solo o soprattutto per chiedere ed ottenere qualcosa; come se ogni discorso, ogni rapporto con lui avessero un significato e limiti ben precisi, dovessero concludere in ter-

mini concreti, pratici; quasi appunto la sua vita, la sua presenza avessero a contare solo per quanto egli potesse fare per gli altri, per noi.

E neppure in ore di sosta, di vacanza, quante volte ci siamo accompagnati a lui, raccolti a chiacchierare intorno al tavolo di una trattoria, in pochi amici; mai, dalla sua conversazione così viva, così impetuosa, così ricca ed anche fervida ed appassionata, mai siamo riusciti a cogliere un momento di vero abbandono, di assoluta confidenza; come se all'ultimo egli celasse davvero dentro sé un suo segreto, che agli altri non poteva in nessun modo comunicare. E infine proprio quei momenti rivelavano com'egli sempre restasse tragicamente presente a se stesso; anzi, addirittura, per un contrasto ancor più doloroso, come là e quando egli sembrava accondiscendere ad un invito di affetto, di concorde lietezza, intimamente fosse ricondotto al senso della propria ineluttabile solitudine.

Ma per l'ultimo ricordo che di lui serbo, ed è il più caro, sento di avere ottenuto da lui quanto egli di più suo mi potesse dare, tutta la storia della sua coscienza, il punto di approdo della sua esperienza umana.

Mi ero recato a trovarlo, come al solito, nella sua stanza di studio all'Istituto; in quella stanza nella quale soleva passare gran parte della sua giornata; dove teneva, oltre ai libri di necessaria e continua consultazione, quelli preferiti per lettura, ed i più recenti, e i suoi dischi, e l'apparecchio televisivo, e le molte incisioni ed i disegni di Tono Zancanaro, la più parte ad illustrazione dei suoi volumi di poesia; e, appesi alle pareti, sulla scrivania, sul tavolo, i grandi ritratti della moglie e della figlia, in diversi momenti, in atteggiamenti di giovanile abbandono, in un gesto colto di sorpresa, che tutta la stanza sembravano occupare, soverchiando ogni altro oggetto, ogni altra presenza.

Con improvvisa decisione, immettendomi in quel suo modo che gli era solito con gli amici, schietto e confidenziale, esplicito ed affettuoso, gli avevo buttato là la mia domanda, che da tempo mi sollecitava, appena attenuandola con accento scherzoso, che gli avrebbe permesso di esimersene con una risposta evasiva. Invece egli la accettò, ed improvvisamente divenuto serio, mi rispose cogliendo di essa quanto vi era di più esigente, con un impeto che rivelava un impegno deciso, fuori da ogni condiscendenza; come se, provocato, facesse una professione di fede. L'insegnante va giudicato sì per la sua preparazione scientifica, per l'acutezza della sua intelligenza, per la capacità di portare un contributo nel campo della disciplina da lui coltivata; ma più ancora per una sua esigenza e coerenza morali. Lo studio, la ricerca, il sapere devono nutrirsi di una profonda onestà intellettuale e conformare a sé tutta la vita, il costume, di chi ad essi si dedica, al di fuori non solo di ogni volontà opportunistica di carriera e di successo, ma anche di ogni esigenza di immediati risultati pratici, di una immediata affermazione. Allora il suo insegnamento sarà valido, quando si regga su di un profondo senso del dovere, della responsabilità di fronte a se stesso, sulla fedeltà ad una propria missione; anche se ciò gli debba costare sacrificio e fatica, anche se la sua

opera si svolga nella sordità o nella ostilità dell'ambiente. Di questo ha bisogno la nostra società, di questo l'Università; questo esigono e cercano i giovani.

Con passione neppur contenuta gli prorompevano queste affermazioni, ed insieme la constatazione amara di quanto pochi accettassero una tale norma, di quanto pochi le informassero la propria vita. Così, senza esserselo proposto, forse senza neppure rendersene conto, egli mi aveva dato il migliore ritratto di se stesso, mi aveva testimoniato la natura, il significato e la forza del suo esempio.

SILVIO GUARNIERI

# MISCELLANEA, VARIETÀ E LETTERATURA ODIERNA

## IL CASO MAURIAC

Mauriac è un romanziere minore, ma questo, come capita, non gli ha affatto impedito di scrivere un centinaio di libri, né ha distolto una larga e affezionata clientela dal sorbirseli tutti con amore.[1] Se dunque, com'è apertamente opinabile, il solo malfrancese di molti scrittori francesi è la grafomania, Mauriac è senza dubbio un grandissimo celta. Romanziere minore, ma non vile però, Anzi, se sfrondato da leggende e da fronzoli pubblicitari, il nucleo narrativo che rimane della sua opera costituisce un documento non trascurabile, capace di illuminarci anzitutto sull'anima cattolica ma anche su certi aspetti della società e del gusto francesi fra il 1910 e il 1940, data estrema alla quale Mauriac avrebbe dovuto smettere di scrivere se non fosse uomo che, come molti, passa almeno metà della propria esistenza a sopravviversi. A suo discarico, aggiungeremo subito però che se per la maggior parte dei mortali le tappe essenziali della vita sono costituite dai denti (trent'anni perché spuntino, trent'anni perché se ne vadano), in lui si tratta comunque di libri e di articoli sempre finemente concepiti e non meno graziosamente espressi in un bel francese classicheggiante, vecchiotto, e fluido a tal segno che potete bagnarvici dentro per ore senza nemmeno accorgervi che affogate. Il che, a parer mio, è miracolo grande e solo di pochi. Mauriac è di quelli che non hanno genio, ma « doni » ed è per questo che può scrivere di tutto e su tutto. Il talento, ha detto qualcuno, può fare quello che vuole; il genio, solo quello che può. Mauriac appartiene appunto a quella categoria di scrittori che io chiamerei muscolari, e che il buon volgo borghese definisce, con inconscia crudeltà, « scrittori nati », dimenticando che i soli scrittori veri non sono quelli che nascono tali, ma che lo diventano. I massimi artisti moderni hanno avuto, col fatto stesso dello scrivere, rapporti altamente drammatici, e le opere migliori di questo tempo sono state strappate dalla ganga gelida del disprezzo verso la « letteratura » e i suoi adepti. Mauriac, invece, è il solito e ben noto *homme de lettres,* e di questi problemi non se n'è certamente mai posti. Sono convinto che se un qualsiasi tiranno gli impedisse di pubblicare, Mauriac sarebbe preso da un sentimento folle di panico, paragonabile a quello che si impadronirebbe di Roma se un ministro improvvisamente impazzito decretasse che ogni romano dovrà lavorare otto ore al giorno. Ma Mauriac, astuto come un cattolico, si metterebbe a lordare i muri, la notte. Niente paura, comunque; questo tiranno non è ancora nato e, grazie anche al lavoro indefesso di Mauriac, la Francia continua ad essere una Repubblica in cui gli scrittori hanno ancora il diritto di dire quello che pensano del potere, e senza peli sulla lingua. Diritto di cui Mauriac fa, d'altronde, ampio e giusto uso, con grande soddisfazione di chi, come noi, ammira e assapora da anni la sua prosa. Infatti, la lettura settimanale del suo *Bloc-Notes* è diventata per ogni *honnête homme* uno svago sano e indispensabile, assieme

[1] Nella più recente bibliografia di Mauriac, quella di H.-P. Simon (*Mauriac par lui même*, Paris, 1959), si possono contare ottantanove titoli che non comprendono, ovviamente, le migliaia di articoli pubblicati prima e dopo il 1959. Fra il 1950 e il 1953 sono usciti i primi voll. (XI) delle *Oeuvres Complètes,* presso l'editore A. Fayard, in Parigi. Segnaliamo che le parole o le frasi in corsivo nelle citazioni sono sottolineate da noi.

alla degustazione del *Canard Enchaîné* e di alcune riviste nostrane. Questo, in un'epoca oscura di preti, di caporali e di squillo, rappresenta un privilegio riservato ai molti francesi che, ogni giovedì, inviano un mentale saluto e un segreto augurio al vegliardo che non si stanca di rivelar loro che la sinistra è morta e sepolta, che la Francia è finalmente retta da un *Héros* e che a Malagar, dove egli passa le vacanze sulle sue terre, il tempo è buono e stabile, le viti e i pini crescono bene e le contadinelle vanno a messa con tanto e sì caro fervore. Ma bando ad ogni adulazione e corriamo ai testi.

Il privilegio degli scrittori giunti vegeti alla grande vecchiaia sta nel fatto che le nuove leve dei lettori si limitano sempre alle opere scritte negli ultimi anni, cosicché i cuori generosi (e sono molti) si dicono spesso che, se non va, è colpa dell'età. Ma anche nelle vite meglio ordinate esistono momenti in cui una forza ostile fa commettere qualche grave *faux pas*, ed è così che Mauriac, nel 1950, cominciò a metter fuori le sue *Oeuvres Complètes*. Egli è infatti uomo d'ordine e grande borghese e non ha voluto correre il rischio di lasciarci senza avere le carte in regola, testamento, azioni e scritti letterari. Prendendosi personalmente questa briga, egli ha così contribuito a una specie di suicidio in vita, di kara-kiri letterario, spingendo alcuni volonterosi che lo avrebbero facilmente dimenticato a maneggiare quei bei volumi così pratici e a vedere le cose fin dall'inizio, leggendo, per esempio, le sue poesie. Sì, Mauriac è stato anche poeta e può legittimamente vantarsi di aver scritto i versi più esecrabili che siano mai stati redatti in volgare neo-latino. Noi avremmo pietosamente sorvolato se egli non li avesse compresi nelle sullodate *Oeuvres Complètes*, sotto il titolo promettente di *Orages*. Perché mai dovremmo essere generosi con qualcuno che non lo è con se stesso? Prosatore di vena pulita e di infinita facilità, Mauriac ci ha offerto una poesia che è una prosa, un po' lirica un po' narrativa, continuamente strozzata dagli alessandrini, creando così uno stile poetico fortemente originale che io definirei « a salsiccia ». Non, intendiamoci, per il contenuto, ma per il contenente. Ma citiamolo dunque, tanto per farci la bocca buona ed anche per rispondere a quello spontaneo e allegro sadismo che provocano le colonne della società. Chi abbia riflessi regolari, non può non aver provato fin dall'infanzia l'imperioso desiderio di tirar giù le statue, anche a costo di sottrarle alle attenzioni dei simpatici piccioni. Quando si tratta di scrittori come Mauriac, le corde indispensabili all'opra ce le forniscono loro stessi, cosicché si potrebbe ritorcere il complimento che un narratore rivolgeva alla nostra confraternita: « *Si tu veux te venger d'un critique, lis ses oeuvres* ». Eccovi la prima canapa, tolta da una poesia che ha, riconosciamolo, il merito della lucidità, dato che s'intitola *Peccato mortale*:

Cette après-midi lourde épouse mon attente,
Sa rumeur est le bruit d'un amour contenu,
Mais la marche du temps, désespérément lente,
Se précipitera lorsque nous serons nus.

Un siècle, j'attendrais la seconde où nos corps
Insulteront le ciel de leurs soifs confondues.
Si j'épuise une vie à guetter te venue,
L'espace d'un baiser me donnera la mort.[2]

Ma questo bacio la morte non la dà, anzi, sembra fatto apposta per stuzzicare i sensi del nostro giovane esteta ed è così che subito dopo abbiamo un *Altro Peccato*, in cui Mauriac, per rassicurarci sulla sua sorte di amante pio, ci spiega, a noi ignari, che si tratta comunque di *morti brevi*, ma (ed è qui che egli è del tutto originale) capaci di condurci fino alla *morte eterna*:

La volupté fait mourir:
O seule mort passagère!

[2] *Op. cit.*, 429.

Mais tu sais que les morts brèves
D'où, les yeux blessés, tu sors,
Nous mènent, de rêve en rêve,
Jusqu'à l'éternelle mort?

De peur que la Grâce sourde
En nos coeurs dévotieux,
J'invoque une étoile sourde
Au doux nom de mauvais dieu.

En vain! Nous serons vaincus
Par le Dégoût, ce complice
Du Dieu qui nous aime plus
Que nous n'aimons nos délices.[3]

Questi versi, badate, non sono stati scelti soltanto perché brutti, ma anche perché ci mettono, fin dai suoi lontani inizî, di fronte allo schema ufficiale del mondo di Mauriac, la cui caratteristica maggiore è di alleare un'estrema povertà di temi a un'abbondanza tropicale di variazioni e di ripetizioni. Lo schema è il seguente: libidine (deliziosa libidine perché contrastata soltanto quel che basta per ritardare il piacere), soddisfazione, disgusto, appello alla Grazia perché intervenga a riparare danni per ora misteriosi, risposta cortese della Grazia « nei cuori devoziosi » e *altro peccato*. Quello che più impressiona in questi primi versi (pubblicati però quando Mauriac aveva già circa venticinque anni) è dunque il gusto della profanazione morbosa e sorniona così volgarmente *fin de siècle*, quel miscuglio di cosce e di crocifisso, di sperma e di Cielo che ci stomaca definitivamente proprio perché, anche facendo astrazione dallo specifico orrore letterario, sono proprio gli atei, come ha notato acutamente Mauriac stesso, a farsi l'idea più alta della religione. Ed hanno torto, beninteso. Nella sua prefazione del 1950 alle *Mains Jointes*, lo scrittore ha riconosciuto che questi versi sono *sans vertèbres* e che il sentimento religioso che vi si manifesta è equivoco, ma non ha resistito alla tentazione narcisistica di ristamparli per quel rispetto ammirativo che la gente perbene ha verso il proprio passato ed anche perché, come egli dice con la sua ineffabile vanità, il divino Barrès li aveva salutati nel lontano 1910 come pieni di promesse. Se noi li citiamo è invece perché crediamo che le opere di gioventù, anche le più ridicole, rivelano nudamente, per chi le sappia leggere tenendo conto degli sviluppi successivi dell'autore, alcune tendenze native dell'uomo. Quasi sempre i lavori giovanili appartengono al carattere profondo di uno scrittore, se non alla sua arte. E il carattere, come ha detto Malraux, è il destino. Bene diceva Sainte-Beuve (e « copriva » così larghe zone della visione della vita dopo di lui): « *On durcit à certaines places, on pourrit à d'autres, mais on ne mûrit pas* ». Nel caso di Mauriac, gli elementi già assaporati resteranno predominanti anche se, ovviamente, i suoi progressi letterari saranno immensi, soprattutto a partire dal momento in cui si rese conto che era « nato » prosatore. Il gusto dell'ibrido è dunque prepotente; ma ascoltate questa *Luce del Corpo*:

Ton corps laiteux et doux, éclairé du dedans,
Illumine la chambre étouffante.
Notre amour a laissé l'odeur d'un grand tourment,
Une orageuse odeur dans la chambre étouffante.

Cette lampe que tu posas sur le tapis,
L'éclaire moins que tes jambes pures.
Ah! tant qu'un Autre en moi me laisse du répit,
Les paumes de mes mains suivront tes jambes pures.

Aimons-nous sourdement afin que nos étreintes
N'attirent pas Celui qui les hait.

[3] *Ibid.*, 429-30.

Même si notre lampe est éteinte, l'Epoux
Verra fumer la mèche encore.[4]

Le anime hanno un odore, ha proclamato da qualche parte Mauriac. Per il momento quello della sua ci obbliga a distogliere il volto. Ma facciamoci violenza e cerchiamo il filo conduttore di questi versi: senso di colpa, ma psicologico molto più che cristiano nonostante le apparenze, durante l'atto; sfida timida alla colpa degustata con delizioso panico; e, soprattutto, il Dio *voyeur,* proiezione della paura dell'amplesso. Questo è il nucleo importante nascosto sotto il tono untuoso della frase e dell'immagine, bagnate da quella saliva estetizzante e bassamente baudelairiana che la lingua raccoglie rapida per inghiottirla quand'è già sulle labbra. Questo passaggio naturale dall'*eros* a Dio è reso a meraviglia nell'oggetto che segue e che si chiama, graziosamente, *L'ami*:

Comme aux chapiteaux grecs le vol blanc des colombes,
Tes rêves ont frôlé la grâce athénienne:
En longue théorie, ils ont cherché les tombes
De l'éphèbe pensif et de la lesbienne.

Mais l'antique Beauté qui s'effrite et qui tombe
Déçoit le coeur d'un infini qui le retienne.
Tu cherchas dans la tiède nuit des catacombes
Le silence à genoux et la messe chrétienne,

O toi qui n'aimes plus que l'ombre des chapelles,
L'extase illuminant d'humbles figures pâles,
Devant le seul ami qui soit toujours fidèle,

Et la procession des humbles jupes noires
Vers l'hostie élevée au-dessus du ciboire
Dans le recueillement des messes matinales.[5]

Dunque, quello che rimane di fisso in tutto ciò è l'attrazione tortuosa verso la carne e la fuga, subito dopo, nel Dio-giudice sempre sovrastante psichicamente. Ma ascoltiamo quel che Mauriac ha scritto nella prefazione a *Les mains jointes* del 1951 e che, come vedremo, è di importanza capitale per capire la natura profonda del suo cattolicesimo:

Adolescente, ho fatto di Dio il complice della mia vigliaccheria; chissà se questo non è proprio il peccato contro lo Spirito? Ad ogni modo, lo Spirito si vendica terribilmente il giorno in cui la vita attacca improvvisamente l'uomo nato, tardi, dal molle adolescente. Quale soccorso troverà in quella religione che gli fu sempre e soltanto una fonte di fiacche delizie?... Sventura per il ragazzo per il quale i chiodi, la spugna, la corona di spine furono i primi giocattoli.[6]

Ma vorremmo precisare ancora il clima della serra in cui è germinato questo fiore, stralciando qualche pagina dal romanzo largamente autobiografico pubblicato nel 1913 e che è anche il suo primo lavoro in prosa (*L'enfant chargé de chaînes*). In esso si narra appunto la storia di una conversione da un cristianesimo edonistico e letterario a un cristianesimo autentico, ma le due presenze schiaccianti sono quelle di Barrès e della madre ai quali Mauriac ha onestamente dedicato il libro. *L'enfant chargé de chaînes* è esattamente quel che si chiama un romanzo di sacristia ma, per il tono e le situazioni, io direi addirittura che si tratta di una sacristia di parrocchia provinciale che abbia immediato e facile accesso a un *boudoir* decadentisticamente olezzante. È la descrizione di una gioventù dorata in affannosa e buffa ricerca dilettantesca del lusso dell'anima e se mai libro fu scritto capace di dimostrare il legame, in Francia, fra un

[4] *Ibid.*, 439.
[5] *Ibid.*, 425.
[6] *Ibid.*, 420.

certo estetismo e il modernismo cattolico di moda fra la gente *comme il faut* di quell'epoca, è stato Mauriac a fornircelo. In esso potrete trovare l'atmosfera che presiede ai tentativi di fraternità interclassista tornati di moda in Italia; la schematizzazione del « male » (cabarets, donnine impiastricciate ecc.) è tipica di chi sia sbarcato a Parigi da ventiquattro ore. Ma preferiamo citarvi la rievocazione commossa che il protagonista, Jean-Paul, caduto nella « deboscia » fa della propria adolescenza e dei suoi svaghi:

Le serate di un tempo! Jean-Paul rivide l'intima cerchia di qualche amico — quando, nonostante l'ora avanzata, nessuno poteva abbandonare il tiepido studio — la stretta luce della lampada.... Ognuno prendeva nella biblioteca di Jean-Paul il libro più amato, e leggeva a sua volta.

Un'elegia di Francis Jammes conteneva tutta la tristezza delle vecchie dimore abbandonate dove passano le dolenti ombre di antiche fanciulle allevate al Sacro Cuore. Evoca oscuri salotti campagnoli, da dove si ode vibrare l'erba nella prostrazione delle sieste.

*L'invitation au voyage* di Baudelaire faceva fremere quelle giovani anime prigioniere, sulla soglia d'una pura e appassionata adolescenza.

Un altro — ah! come Jean-Paul sentiva, in quelle ignobili ore, la sua voce! — un altro mormorava l'ineffabile musica di Verlaine: « *Souvenir, souvenir que me veux-tu?* ». E tutti i mistici candori di *Sagesse* venivano a morire in quella voce. E quando le anime raggiungevano finalmente quelle vette ove ogni parola sembrerebbe vuota, uno di loro si metteva al piano. Quale dolore, per Jean-Paul, evocare fra le oscene frenesie di un'orchestra tzigana, la larga quiete della *Sonata al chiaro di luna!* [7]

Altrettanto pregevole è l'immagine che il ventottenne Mauriac si fa del « piacere »:

Aprì la finestra. Passò un gruppo d'uomini. Gridavano un ritornello osceno che Jean-Paul riconobbe. Si ricordò che le sue dita odoravano ancora di muschio e di tabacco d'Oriente. « Il piacere, il piacere, mormorò; musiche atroci, donne dipinte, malate, bestiali, alcool e fumo, squallidi amplessi — per questo, abbandonarVi, rinnegarVi, crocefiggerVi.[8]

Ma il senso del romanzo è dato dal discorsetto che Vincent fa al suo amico Jean Paul:

Colle emozioni più pure, Jean-Paul, tu fai della voluttà. Ah! dilettante che non vuole scegliere! Hai voluto vivere mille vite, non trascurare nessuna fonte di entusiasmo e di esaltazione. Cattolico, sei giunto in mezzo a una società pagana e, sedentoti al banchetto dove si assaporano le voluttà del mondo, hai preteso conservare, malgrado ciò, l'eredità sacra della tua infanzia cristiana.... *Ma non si possono servire due padroni*, non è questa verità che oggi ti trafigge? Non puoi sfuggirle, sei suo prigioniero....[9]

Queste righe vi mettono ancora una volta di fronte alla tesi ufficiale del « caso » Mauriac che egli ha ripetuto con accanimento durante tutta la sua vita e che praticamente tutti i critici, sfiniti, hanno benevolmente accettato: la solita, banale lotta fra l'attrazione del piacere e il desiderio di purezza e di Dio.

« Io sono François Mauriac, nato a Bordeaux nel 1885 da ottima e ricca famiglia di proprietari di vigne e di pini. L'uomo è un animale capace di vantarsi di tutto, anche dei suoi antenati, ed è così che, come ogni borghese che abbia raggiunto la ripulitura della terza generazione, io ho ampiamente vantato le qualità della mia razza, spiegando alla Francia e al mondo le pieghe più intime della mia genealogia diretta e indiretta. Cresciuto nell'isolamento di una campagna ferocemente solare e meridionale, senza posa protetto contro il mondo e le sue tentazioni dal divorante e devoto affetto di una madre rimasta vedova troppo giovane, ho avuto il modo di constatare dolorosa-

---

[7] *Op. cit.*, X, 76-77.
[8] *Ibid.*, 81.
[9] *Ibid.*, 91.

mente fin dall'infanzia che i miei casi personali e le mie segrete angosce mistico-erotiche costituiscono quello che v'è di più appassionante sotto il sole. Non solo, ma che esse pongono direttamente in causa (fino a quel limite che la decenza vieta di oltrepassare) l'ordine della classe in cui sono nato. Scoperto che i miei impeti sessuali erano prepotenti e maleducati come quelli che si manifestano nella gente del popolo, e che mancavano totalmente di quel senso dell'opportunità che permette alle persone perbene di coesistere senza urti, ho pensato subito che l'unico modo di vivere in pace con Dio e con me stesso era di confonderli intimamente con quello che la mamma e i gesuiti che mi hanno allevato giudicavano sacrosanto e inviolabile: la religione. Mi correggo: non è che volessi vivere in pace con me e con Dio come quei veri borghesi allo stato brado che mi circondavano e che mi infastidivano colle loro raccomandazioni; no, mescolando il sacro al profano, creando il più torbido cocktail che barman letterario abbia mai scosso, volevo al contrario distrarmi dalle mie colpe in un delizioso terrore, in un'angoscia che fosse abbastanza forte da far credere a me e agli altri che vivevo un'avventura eccezionale, e abbastanza debole da non esser costretto a mettere in causa sul serio vuoi la società da cui vengo e nella quale abito comodamente, vuoi la fede che, pur spingendomi a numerose acrobazie nelle quali ho d'altronde acquistato una perizia da circo Barnum, garantiva comunque alla mia vita un senso, psicologico e sociale, senza il quale la mia mente di pascaliano tristemente gaudente si sarebbe trovata del tutto smarrita e forse ridotta a dubitare davvero vuoi della Chiesa vuoi della società, con grave scapito dei miei nervi sempre delicatamente ipertesi e delle mie vigne predilette. Tutto è ricuperabile se l'uomo è occhiuto e svelto ad afferrare al volo le congiunture mondane e letterarie favorevoli, anche l'angoscia. Non sono forse stato io a scrivere che *anche la disperazione è una carriera*? Ma torniamo a me. Come molti ragazzi di buona famiglia, io ho sempre fatto gran caso della mia anima che, fornendomi una garanzia di immortalità, costituisce la forma suprema della mia agiatezza; di essa, io parlo con amore e raffinatezza, e questo, anche se qualcuno potrebbe pensare che la raffinatezza è la migliore sublimazione dell'impotenza, mi sarà contato, ne sono certo. La mia anima è inoltre il luogo oscuro e incantevole in cui tutti i filtri possono essere discretamente bruciati e avidamente fiutati senza cadere nelle volgarità biografiche e aneddotiche dei « maledetti ».

« Le ambizioni, nella gente che mi circondava, erano piatte e bovine: amministrazione delle proprietà, grande commercio, professioni dette liberali. Io, fin dall'adolescenza, scoprii invece che anche la letteratura fa legittimamente parte delle competenze borghesi, e come corteggiavo la mia anima di squisito e sensibile proprietario cattolico, così scelsi di divulgarla scrivendo e dispiegando nello scrivere quell'instancabile attività che caratterizza tutti i Mauriac nella loro qualità di ' bourgeois conquêrants '. Ma, intendiamoci, la letteratura doveva corrispondere alla sua funzione più seria che è quella di far percorrere una brillante carriera e di accumulare la più sontuosa catasta di allori. Così fatalmente avvenne, e la mia famiglia, che per anni mi pensò uscito pazzo perché facevo a Parigi l'*homme de lettres,* dovette finalmente accettare come un'evidenza che *les lettres,* in una società bene ordinata come la nostra, sono il più bel fiore dell'aiuola borghese e che, contrariamente a un'opinione largamente diffusa nei salotti di provincia, esse permettono non solo di vivere onestamente ma anche di cooperare, quanto un industriale o un deputato, al progresso civile e morale della patria. Accademico di Francia, Premio Nobel, Grand-Croix de la Légion d'Honneur, istituzione nazionale in un paese in cui *le grand écrivain* gode di un prestigio quasi sempre superiore a quello del Presidente del Consiglio, fotografato sotto ogni angolo a tal punto che il mio volto è popolare quanto quello della mia scandalosa rivale B. B., intervistato alla radio e alla televisione così di frequente che la mia voce spezzata è nota ai miei connazionali quasi come quella del generale, protagonista di documentari e addirittura di un film tutto per me, francamente: ditemi un po' voi quel che mi manca. Come vedete, il ' male ', la proprietà e Dio proteggono ancora chi li serva con serietà.

Gli onori, la *gloire*, quella che una *cabale* avversa chiama la mia leggendaria fatuità, tutte queste belle cose succulente me le sono tuttavia potute acquistare non certo chiamando pane il pane e vino il vino, ma vino il pane e pane il vino, pagando così lo scotto di questa dura società in cui un uomo che abbia l'onesta ambizione di piacere a Cesare e a Dio, deve specializzarsi nella prestidigitazione e passare decine d'anni sulla corda tesa. La gente oscura pensa che sia facile essere un grand'uomo, e invece solo io so la fatica di fingere di cambiare opinione politica ogni cinque anni, il dolore di essere preso dai miei fratelli borghesi per un anti-borghese e, dai miei correligionari, per un nemico della Chiesa. E la fatica di fingere sempre di essere un grand'uomo? Ma guai a chi ha la debolezza di lasciar cristallizzare la propria effige nella pubblica opinione: dopo poco tempo sarà completamente dimenticato, specialmente da un pubblico come il francese, sempre pronto ad annoiarsi e a cambiare di nume letterario. Ma, in fin dei conti, ce l'ho fatta, e oramai posso andarmene così come sono giunto: facendo finta di essere scontento, che è per me la forma suprema della distinzione, un po' come la perlina acida che portano sulla cravatta scura quei vecchi signori che, nel Métro, viaggiano in prima classe. Che quest'ascesi abbia un po' deteriorato il mio carattere e la mia intelligenza, bisognerebbe avere un cuore di pietra per non capirlo e perdonarlo. Comunque, anche se io fossi quel letterato superficiale e mestierante, quel piccolo e cartesiano Dostoiewski dalle zampette minute che alcuni, malevoli perché invidiosi, si compiacciono di opporre al mio cupo fulgore, tutti dovranno riconoscere che la mia è stata una vita esemplare di cattolico moderno e di artista, dotato di un fondo non doppio ma multiplo; il che, vogliatelo o no, mi conferisce un certo spessore. Anche se, come quasi tutti quelli che sperano nell'aldilà, ho una fifa verde di lasciare l'aldiquà, potrò mormorare, giunto il momento buono: ' Ho goduto.... '. Ma piano, perché non senta il confessore ».

Se vi ricordate ancora i testi che ho citato prima che l'accademico mi interrompesse non ci sarà bisogno di aggiungere che i polmoni di Mauriac sono gonfi, ai suoi inizî, dei più fetidi gas sparsi nell'atmosfera *fin de siècle*. Se lo segnalo qui è perché, secondo me, egli non è mai riuscito a liberarsi del tutto, o almeno quanto avrebbe voluto, da certi veleni di quell'epoca, nonostante una personale evoluzione senza la quale è palese che non parleremmo di lui. La sua concezione dell'*ego*, dello stile letterario e, direi, dello stile umano si è nutrita e saziata nel torbido clima francese e europeo che si stende, all'incirca, dalla fine dell'Ottocento alla prima guerra mondiale e che è stato definito, con termine meno vago e rifritto di quello di decadentismo, l'epoca della reazione anti-intellettualistica. Al falò acceso da Zarathustra, i piccoli-borghesi Barrès e d'Annunzio non furono i soli ad accendere le loro sigarette oppiate con sopra le iniziali in similoro, in mancanza di blasone. Infatti, non è stato forse abbastanza sottolineato che la cosiddetta *renaissance catholique* francese del Novecento è anch'essa una delle ramificazioni più importanti di questa reazione e che la sua radice va probabilmente cercata sotto il tronco dell'albero niciano; non, beninteso, nel Nietzsche più frondoso della volontà di potenza, ma in quello che dispiegò tutta la sua intelligenza, spesso enorme, nel corpo a corpo con gli odiati « valori borghesi ». Ma, si dirà, egli considerava anche il cristianesimo come retaggio ed alibi della borghesia. Sì, ma questo aspetto, anche se essenziale, era annegato negli acidi della polemica contro la democrazia per chi tenesse a quello che molti considerarono l'essenziale, cinquanta anni fa, del suo pensiero: l'irrazionalismo, da contrapporre *sotto qualsiasi forma* a quel surrogato di razionalismo cartesiano e scientista e a quell'equilibrio intellettuale pseudoumanistico che parevano costituire, e non a torto, le caratteristiche più scostanti dell'ottimismo beato degli *épiciers* democraticheggianti. In altri termini, nelle proliferazioni letterarie ed intereuropee del nicianismo, non è difficile scorgere varie formazioni che vanno dal culto dell'io e del superuomo, al gusto per le pompe e la mistica del cattolicesimo, dal vitalismo brutale di un Cendrars, all'esaltazione novecentistica di un Marinetti e fianco all'avventurierismo pre-esistenzialistico di un Malraux. E il vitalismo americanizzato di uno Hemingway? In Francia, queste due ali (la superumana e la cattolica) coesistono

alla luce del sole, e ai fasti nazionalisti e razzisti di un Barrès e di un Maurras si deve accostare (e non, avviamente, contrapporre), il cristianesimo socialisteggiante di un Péguy, la turgida esaltazione poetica di un Claudel e, insomma, tutta quell'impressionante fioritura cattolica che comprende, anche se con colorature sempre da individualizzarsi, Huysmans, Jammes, Rivière, Du Bos, Anfré Lafon, Bernanos, Julien Green. In quest'insieme, la coppia Proust-Bergson costituì il tentativo irrazionalistico più raffinato, va da sé. C'è bisogno di aggiungere, fra l'altro, che numerosi furono i tentativi di *flirt* di Barrès e Maurras con la Chiesa? Le ripugnanze politiche di questo gruppo sono evidenti e massicce: il nemico da abbattere, in Francia, è la Terza Repubblica, laica, volteriana, radicale, massonica, parlamentare, basata sul suffragio universale e su un prudente progressismo. L'anticlericalismo più sfrenato costituiva allora il pasto demagogico buttato alla massa avida di compensi e, insieme, l'alibi ufficiale della dominazione radicale. Donde la rivolta. L'*affaire Dreyfus* rappresentò la prima grande prova di forza fra le tendenze più oscure, monarchiche, razziste, neo-medievali, estetizzanti e ferocemente antirepubblicane e le forze liberali che incarnavano la Repubblica uscita dal sanguinoso compromesso seguìto alla liquidazione della Comune. In Mauriac, per esempio, i personaggi più negativi, e quindi anche più schematici, sono quasi sempre non solo di sesso maschile (le donne sono invece l'elemento umano più ricco ed è ad esse che il romanziere identifica i suoi problemi) ma anche atei e radicaleggianti. Questo, d'altronde, come spesso nel nostro narratore, è un fedele riflesso di ricordi familiari e d'infanzia; egli racconta che ancora oggi esistono nella sua vecchia dimora i ritratti di Galileo e di Cartesio, numi illuministici lasciati appesi ai muri come eredità ideologica e polemica da un padre « laico ». Il cattolicesimo, in Mauriac, è certo anche una forma di attaccamento alla madre e di inconscia aggressività verso il padre che lo ha lasciato troppo giovane. E la stessa prepotente attrazione verso de Gaulle può parzialmente riattaccarsi a un oscuro ritorno verso la sua infanzia e verso quella madre che chiamava il pitale *Le Zola*.

La polemica antiborghese della corrente irrazionalistica (ed anche, stabilite le necessarie distinzioni, quella di Mauriac) deve dunque essere vista in questa prospettiva maggiore che è profondamente conservatrice e reazionaria, e non, come vuole qualche buon'anima, un elemento progressivo immerso in un contesto reazionario. Quando un Balzac, un Flaubert, un Maupassant, un Zola descrivono la borghesia e i suoi comportamenti, c'è in essi distacco umano e proprio quella distanziazione che delizia gli odierni malati di brechtite. In Mauriac, invece, viene dall'interno e rimane all'interno, ed è come quando un innamorato scoccia continuamente la sua bella, non perché non l'ami, ma perché, al contrario, l'ama come si deve amare; vorrebbe vederla senza un difetto, e il suo tormento è di constatare che essa non è come la esigono i suoi sogni; è forse per altri motivi che non c'è niente di più ringhioso delle coppie unite? Su un piano più strettamente letterario e ideologico, l'altro nemico da sotterrare ad ogni costo era il naturalismo e il positivismo, suo spontaneo supporto. Apparentemente, solo per motivi espressivi (i naturalisti « scrivevano male ») e quasi di stile mondano, in realtà perché tutto ciò era sentito come portatore di autentici germi popolari e progressivi. Senza contare poi che il positivismo rappresentò anche il vangelo di quella classe dirigente radicale e massonica tanto diletta. La Repubblica credeva nella materia, gli esteti nell'anima. Il movimento antintellettualista tende così, in ogni suo schieramento, a creare un'aristocrazia da contrapporsi non solo alle brute masse socialisteggianti, ma anche al borghese burocrate, attaccato al soldo fino ad esserne onnubilato, nemico di tutto ciò che non si vede e non si palpa. Il suo ambito non è dunque soltanto quello della volontà di potenza individuale e nazionale, ma anche quello di una spiritualità cattolica eroica (come in Péguy, in Claudel ed anche, in fondo, in Bernanos) o raffinata e proustiana, come in Mauriac o in Julien Green. L'insoddisfazione borghese verso una parte della borghesia e verso le istituzioni repubblicane penosamente costruite dall'89 in poi, è quindi un momento capitale di questo secolo, quanto la rivolta proletaria. Se la Rivolu-

zione d'Ottobre segna la fine della preistoria popolare, il fascismo, già annunciato un po' ovunque, rappresenta la fine della preistoria borghese. Sociologicamente, il movimento cattolico francese costituisce così l'espressione dell'estrema destra borghese, almeno nelle sue radici storiche e comunque possano essersi espressi gli scrittori cattolici su questo o quel problema specificamente politico. All'interno del movimento, ci sono poi una destra e una sinistra, che vanno da Claudel a Bernanos. Ma non si dimentichi che Bernanos, nonostante la sua presa di posizione contro il franchismo, era monarchico. C'è bisogno di aggiungere ora che gli attacchi della sinistra cattolica verso la fede degli ipocriti parte dallo stesso bisogno di « eroismo » e di « purezza » che caratterizza la polemica antiborghese di origine più nettamente « laica » e niciana? Dalla fine dell'Ottocento al 1940, assistiamo così a una reazione molto simile a quella dei Romantici della Restaurazione nei riguardi dell'Illuminismo. Anche per questo l'ondata vitalistica e religiosa del primo Novecento può essere considerata, com'è stato fatto da molti, come quel tempo più estremo e più isterico del Romanticismo che i critici marxisti mettono in relazione, con forte probabilità di vero, con la fase non più esclusivamente nazionalistica della politica borghese, ma nazional-imperialistica. Ma, si dirà, uno scrittore non si converte (e quasi sempre i francesi furono dei « riconvertiti ») per obbedire a uno schema storico o a una legge evolutiva: egli è libero di credere o di non credere. Infatti, e senza voler sollevare problemi troppo ardui, è lo scrittore che, convertendosi in modo apparentemente spontaneo, *crea* questo schema e questa legge. Che la libertà, metafisicamente intesa, non esista, è fatto ormai scontato. Che ognuno di noi, in quanto individuo e in quanto individuo nella storia, sia continuamente determinato da mille costrizioni caratteriali e sociali, è sempre facilmente sostenibile. Ma la libertà, appunto, consiste soltanto nella possibilità, per l'uomo, di opporsi alla costrizione. In questo senso egli è responsabile ed è possibile chiedergli dei conti. Anche se non ottiene nulla, o pochissimo, non importa: è libero di dir no e, ciò facendo, di assumere lo sforzo per modificarsi e modificare. Sisifo è l'uomo, effettivamente; ma, finché spinge, è l'*uomo libero*. È così che la storicità di ogni artista vero, più che *un dover essere* in un certo modo è *un non poter non essere* in un certo modo, e cioè col suo tempo, nel bene e nel male. Questa seconda formula è infatti l'espressione di quella libertà con la condizionale che è la legge, e la condanna, della vita e, quindi, dell'arte. Umanamente, la società in cui avevano luogo le conversioni era certamente incapace di dare agli animi la pace; ma scegliendo la fede, gli scrittori trovavano la pace dell'anima, e cioè la fine della libertà e della storia positiva.

Mauriac trova dunque la sua via (e tardivamente) che è quella del saggismo psicologico romanzato. Diretto erede del narcisismo romantico e barresiano, nutrito fin dall'adolescenza dell'individualismo psicologico di un Pascal, naturalmente impregnato del tortuoso senso cattolico dell'anima e dei suoi effluvi, egli ci dà un miscuglio, raramente personale in senso creativo, di tutte queste tendenze passate in blocco nella tradizione borghese sotto la forma dell'individualismo psicologico considerato come alto luogo e ultima dignità dell'umanità, della letteratura e della *polis*. Estremo deterioramento, in senso egocentrico e edonistico, dell'individualismo umanistico e delle preoccupazioni del classicismo francese.

Ma i paesaggi nuovi che percorse non gli furono di conforto. « Il piccolo mondo che porto in me rimane ovunque identico, si diceva; d'altronde, tutte le città si somigliano: tram elettrici fra vetrine di negozi. Ci hanno parlato troppo di quelle che, come Venezia, hanno la pretesa di sfuggire al tipo comune.... Io vi raccolgo soltanto impressioni che sono reminiscenze di d'Annunzio, di Barrès, di Henri de Régnier ».[10]

Da *L'enfant chargé de chaînes* all'ultimo *Bloc-Notes* dell'altro ieri, Mauriac non smetterà più di ficcarci sotto il naso la stessa materia autobiografica, con copia ora

[10] *L'enfant chargé de chaînes*, X, 7.

stomachevole ora comica di particolari non chiesti e con lo spontaneo cattivo gusto del ragazzino viziato e fatuo. I termini esterni del Mauriac in prosa sono dunque i medesimi del Mauriac in poesia, ma, a partire dai suoi migliori romanzi, si fa luce il talento di questo scrittore che è analitico, liricizzante e creatore di atmosfere paesaggistiche che rimandano invariata l'immagine dell'*ego* protagonista e sottolineano simpaticamente, anche se spesso con meccanica simmetria, gli stati d'animo e le situazioni. I suoi romanzi, inoltre, sono quasi tutti costruiti colla medesima tecnica: posizione iniziale del « caso » giunto al punto dello scioglimento e della catastrofe, e serie di ritorni del personaggio su se stesso e sulla propria storia con procedimento che, nel linguaggio del cinema, si chiama *flash back* e che in Mauriac è di origine verosimilmente proustiana. Inoltre, egli ha quella che i francesi definiscono *l'écriture artiste* e i suoi romanzi, infatti, sono « scritti » dall'inizio alla fine e « scritti bene ». Egli lo sa, si lamenta di questo complimento, vorrebbe di più, senza tuttavia giungere al punto di lucidità di rendersi conto che quello di « scrivere bene » è uno dei peggiori guai che possono capitare a un romanziere. Comunque sia, si deve riconoscere che Mauriac ha il dono dell'immagine giusta per dare al discorso la sua coloritura poetica od anche semplicemente letteraria; ma non si tratta quasi mai di metafore, perché non c'è stacco fra i due momenti: è il ragionamento stesso che tende all'immagine come a un suo naturarale compimento. L'immagine, anzi, assorbe e plasma il discorso senza soffocarlo. Mauriac, in questo, è un narratore, più che un romanziere, ma un narratore di stoffa buona, di taglio classico-decadentistico, e che raggiunge sempre l'espressione con facilità ed eleganza. Mi sembra difficile non essere presi dalla musica sorda, un po' roca della sua prosa, che è poi il timbro stesso della sua anima e addirittura della sua voce. La musicalità della frase di Mauriac è fatta dei violoncelli di Châteaubriand e degli oboe di Barrès, ma il primo violino è Mauriac stesso. I suoi romanzi fanno piuttosto pensare alla novella lunga, e della novella hanno l'andatura e i limiti interni che consistono nella necessità di rispettare un piano chiaro e senza sviluppi maggiori, nello svolgere senza impennate narrative una « situazione » i cui termini sono dati *d'entrée de jeu*. Anche i suoi personaggi sono generalmente statici perché rispondono a un *plan* narrativo preordinato e sempre incalzante, ma anche perché, assai spesso, essi sono dei « casi » vestiti da uomo o da donna di cui Mauriac fa i portavoce d'ordine morale e sociale del suo *ego* sempre incombente. Così, i personaggi, benché egli sostenga il contrario, non gli resistono mai, ed hanno tutti la fatalità del ricordo memorialistico o della secrezione ideologica.

Da un primo getto di rete sui romanzi di Mauriac e particolarmente su *Le Mal* (1924) in cui l'autore rinarra la storia di un giovane provinciale salito a « debosciarsi » a Parigi, e che consacra, alla fine, l'eterno trionfo della madre e della Chiesa accorse come sempre unite al capezzale di lui provvisoriamente morente in seguito ai suoi inevitabili fallimenti amorosi che hanno come origine il disgusto, è possibile trarre l'affermazione di un proposito serio: contro l'apparente staticità monolitica dell'anima cattolica tradizionale, la volontà di frugare a fondo il cuore dell'uomo per trovarvi le oscure ma determinanti pressioni dell'istinto, il groviglio di « mostri » dai quali nascono le azioni che danno forma al nostro carattere, pur partendo da esso. Il « male » diventa così, nell'ottica cattolica, il problema essenziale di Mauriac; ma esso assume, in questo romanzo che si potrebbe definire mistico-erotico-mondano, aspetti puerili. Esso è naturalmente l'*eros*, e l'*eros* è l'ondata di fango che insudicia la purezza dell'infanzia nell'adolescente. Dopo i tormentosi amplessi, Fabien, protagonista, prova l'insopprimibile bisogno di recarsi in un duomo, in una cappella o cimitero o altro luogo consacrato; *le couple criminel* (sic) si reca così in gondola a San Francesco del Deserto, dato che, barresianamente, si trovano a Venezia; dopo un'altra notte di incendio ghiandolare, vanno a visitare la basilica di Sant'Antonio, a Padova. (Queste cose, se non alle competenti autorità ecclesiastiche, dovrebbero comunque essere segna-

late per un'eventuale ristampa del Baedeker). Ma, finalmente, ecco che Qualcuno appare al peccatore, candido giglio sbocciato sullo strame dello stravizio lagunare:

Fabien era simile a un uomo dopo un sonno pesante. La discesa era stata interrotta. E su quel pianoro, il giovane conobbe che Qualcuno l'aspettava. Per anni era vissuto devoto e casto, sentendo da molto lontano quella presenza, — e, per una via strana e tortuosa, dopo meandri deliziosi e criminali, riceveva, come un soffio sul volto, come un alito, quella riprovazione.[11]

Dio, in Mauriac, è dunque ancora avviluppato nelle lenzuola, com'è compendiato in questa frase:

La voluttà, che allontana tanti altri cuori, restituiva al suo una sensibilità mistica.[12]

Quando mai i cattolici smetteranno di mettere Dio dove sapete? È un fatto, comunque, che ogni cosa che riguardi l'amore diventa sudicia sotto il loro sguardo; come il tatto di Mida, i loro occhi hanno il potere di trasformare tutto, ma non in oro. Per il momento, la teologia mauriacchiana del « male » si riduce dunque a una piatta illustrazione romanzesca di quel banale *conflit entre la chair et la grâce* di cui Dio stesso deve essere ormai profondamente annoiato. Soltanto, però, se si prende il romanzo nella sua accezione più esterna. Il « male », ripetiamolo, è la *souillure* provocata dalla femmina. Fanny, l'amica di Fabien, sta parlando al suo giovane amante il quale, villanzone, s'addormenta:

Smise di parlare, vedendo che dormiva. Mai era stata tanto presa dalla castità di quel volto così maschio, dalla nobiltà dei giovani che una donna ha missione di corrompere e che sopravvive a ogni lordura, da quel residuo d'infanzia sul suo volto come un po' di bruma che resiste al sole delle undici.[13]

Dopo l'avventura e il peccato, la pressione del disgusto è tale che nasce spontaneamente nel reprobo la malattia espiatoria (come in questo romanzo) o il bisogno masochistico di uccidersi, come in molti altri libri. O anche, dal senso di colpa paralizzante, la sublimazione mistica dell'*eros* incapace di liberarsi normalmente. Un amico parla a Fabien:

.... Un giorno, a proposito di Santa Caterina da Siena, mi avevate scodellato tutta una teoria sull'amore; mi descrivevate quell'appetito forsennato che non si può dominare, ma che dipende da noi di rivolgere verso Dio. Mi dicevate che non è dato a nessun essere umano di rimanere immobile, che l'Infinito è un fiume che bisogna scendere o risalire verso la nostra fonte che è Dio, oppure perderci nell'amarezza senza nome. Esiste, dicevate, una perfezione a rovescio, una possibilità di essere sempre più colpevoli.[14]

Quest'ultima frase annuncia già l'ambizione massima di Mauriac: quella di essere il Dostoiewski francese. L'introspezione diventa, secondo una tradizione specificamente cristiana innestata sul tronco francese dell'analisi psicologica, lo strumento essenziale della tecnica di Mauriac e insieme l'alibi di oggettività e di lucidità che l'autore fornisce a sé e ai propri personaggi. Vedremo poi che essa conduce, anziché alla lucidità, all'automistificazione sofistica, ma, per ora, limitiamoci a constatare che quello di Mauriac è uno dei primi tentativi di ricupero cattolico delle « forze oscure » scoperte e liberate dalla letteratura e dalla psicologia europee dal Romanticismo a Freud. La novità consiste quindi nella *démarche* che non procede più dal di fuori al di dentro, dalla tradizione e dalla dottrina all'individuo, ma dal di dentro verso il di fuori, dal-

---

[11] *Op. cit.*, VI, 44.
[12] *Ibid.*, 48.
[13] *Ibid.*, 74.
[14] *Ibid.*, 79.

l'abisso vertiginoso del peccato verso la liberazione per l'intervento della Grazia. Questo passaggio ha luogo con facilità tanto maggiore in quanto la teologia cattolica ignora le complicazioni gianseniste e calviniste. Comunque, per realizzare questa operazione neo-cattolica, bisogna anzitutto partire dalla grande scoperta di Dostoiewski: l'uomo « normale » non esiste e, se esiste, non può interessare il romanziere:

Abbiamo il diritto di chiederci se la nozione di uomo normale abbia un valore assoluto. Tutti gli uomini, di primo acchito, fanno pressapoco gli stessi gesti, pronunciano le stesse parole, vanno d'accordo nell'amare e nell'odiare gli stessi oggetti; a mano a mano che li studiamo, ognuno in particolare e più da vicino, si delineano i caratteri distintivi, le opposizioni si accentuano fino a diventare irriducibili; ci si potrebbe spingere fino a credere che lo psicologo raggiunge nell'uomo apparentemente più normale quello per cui egli è uomo diverso da tutti gli altri, « l'essere più insostituibile »: alla lettera, un mostro. Porre in luce quello che vi è di più individuale in un cuore, di più particolare, di più distinto, è questo che noi ci sforziamo di fare.[15]

A Balzac, grande creatore di « tipi », e cioè di « *esseri che si riassumono interamente in una sola passione* », bisogna dunque opporre Dostoiewski, cioè il rifiuto di ogni stilizzazione. Quelle di Dostoiewski sono infatti « *delle creature di carne e di sangue, cariche di ereditarietà, di tare; soggette a malattie; capaci di quasi tutto nel bene come nel male e dalle quali possiamo aspettare tutto, temere tutto, sperare tutto* ».[16] Quello che conta, in letteratura ed anche in filosofia, è, classicamente, *la connaissance de l'homme;* per giungervi, Mauriac nega la legittimità delle tesi cattoliche più conformistiche, secondo le quali, per un vero cristiano, esiste in ogni uomo un nucleo segreto da rispettare, che costituisce la grande complicità fra l'anima sola e Dio:

Quanto ai misteri della sensibilità, dai quali Maritain ci scongiura di distogliere lo sguardo, Proust ci ha insegnato che è grazie ad essi che raggiungeremo la totalità dell'uomo; egli ci lusinga colla speranza che violando quel che c'è di più segreto nell'essere umano, procederemo nella sua conoscenza anche più in là di quanto abbiano fatto i geni che ci hanno preceduti; ed è sicuro che aldilà dei gesti che gli impongono il suo ambiente, il suo mestiere, le sue idee, le sue credenze, esiste una vita più sepolta: ed è spesso nascosta a tutti gli occhi in fondo a questo fango che giace la chiave che, finalmente, ce lo rivela tutto intero.[17]

Giusto, banale, ed è proprio sulla base di queste dichiarazioni che ci accingiamo a vedere quello che c'è sotto i personaggi di Mauriac. Occorre così, conciliando *l'ordre français* della tradizione analitica e formulativa e l'apporto fresco delle letterature russa e anglosassone, « *lasciare ai nostri protagonisti l'illogismo, l'indeterminatezza, la complessità degli esseri vivi; e, ciononostante, continuare a costruire, a ordinare secondo il genio della nostra razza, continuare, insomma, ad essere degli scrittori ' d'ordre et de clarté '* ».[18] Questo è appunto il vizio più importante dello stile dei romanzi di Mauriac, ma egli lo sente come una benefica necessità (*quos vult perdere....*). Il rapporto fra il romanziere e i suoi personaggi, è quello che esiste fra Dio e le creature:

In entrambi i casi, si tratta di conciliare la libertà della creatura e la libertà del Creatore.... Noi diremmo che in questo dibattito della Grazia trasposto sul piano della creazione artistica, il romanziere francese che segue, senza cambiarvi nulla e con una logica rigorosa, il piano che ha concepito e che dirige con rigore inflessibile i personaggi dei suoi libri sulla via che ha scelto per essi, il romanziere francese somiglia al Dio di Giansenio.... ». Questo è « il mistero della predestinazione trasposto sul piano della Grazia ».[19]

---

[15] *Op. cit.*, VIII, *Le Roman* (1929), 273-74.
[16] *Ibid.*, 275.
[17] *Ibid.*, 273.
[18] *Ibid.*, 276.
[19] *Ibid.*, 278.

Io non sono teologo, né voglio esserlo; constaterete soltanto con me la goffaggine con la quale Mauriac vuole camuffare il fatto, evidente in ogni suo romanzo, che i suoi libri sono profondamente schematici e i suoi personaggi controllati e soffocati dall'autore. Per quel che riguarda il problema della presenza di Dio nel romanzo, constatiamo anche che Mauriac ha fatto, almeno in teoria, buoni progressi:

> Non è permesso a nessuno scrittore di introdurre Dio nel racconto, dall'esterno. L'essere Infinito non è alla nostra misura; quel che è alla nostra misura è l'uomo; ed è dentro l'uomo che, com'è stato scritto, si scopre il regno di Dio.[20]

Lo scrittore si propone così di mostrare, secondo Pascal, « *la misère de l'homme sans Dieu* »; Dio dovrà sorgere *spontaneamente* in ogni cuore alla fine della sua folle corsa nella notte. Tali le idee più importanti del Mauriac maturo sul romanzo; idee ovvie e direi giornalistiche nel loro tentativo di conciliare l'inconciliabile, sì da far pensare allo scolaretto sgobbone e vano che vuol farcela in ogni materia.

Noi non discuteremo per ora questi principî in astratto; preferiamo affrontare subito il gruppo delle sue opere migliori in cerca della tematica profonda del mondo di Mauriac. Diciamo subito che la provincia è il quadro fisso di questo mondo, e la provincia è la terra natale dello scrittore, quella striscia di pini e di vigne che, costeggiando l'Oceano, circonda Bordeaux. Il sole è sovrano assoluto di quei luoghi, assieme a un esiguo gruppo di grandi proprietari terrieri che si spartiscono i vigneti e le pinete, uniche ma inesauribili fonti della ricchezza locale. Questa borghesia di campagna, generalmente costituitasi nella prima metà dell'Ottocento, vive (o viveva all'epoca descritta da Mauriac) seguendo scrupolosamente tutti i riti e le leggi di una casta, chiusa ad ogni soffio di libertà spirituale, incallita nelle pratiche religiose più proterve, pervasa da un'unica, divorante ossessione: conservare e ingrandire le terre, guadagnare sempre più denaro e metterlo da parte. Quasi tutti i personaggi di Mauriac sono presi in quest'ambiente che è il suo e al di fuori del quale, in letteratura, si trova a disagio. Si badi però che i suoi non sono affatto romanzi regionalisti, né per la lingua né per la concezione, ma semplicemente libri ambientati nel luogo più noto a Mauriac e più adatto per porre i suoi problemi:

> Provincia, terra d'ispirazione, fonte di tutti i conflitti! La Provincia oppone ancora alla passione gli ostacoli che creano il dramma. L'avarizia, l'orgoglio, l'odio, l'amore, ad ogni istante spiati, si nascondono, si irrobustiscono per la resistenza che subiscono. Contenuta entro le dighe della religione e delle gerarchie sociali, la passione s'accumula nei cuori [....]. La provincia crede ancora al bene e al male; conserva il senso dell'indignazione e del disgusto [....]. La Provincia condanna la maggior parte delle donne alla virtù[21] [....]. Un artista senza comunicazione con la Provincia è anche senza comunicazione con l'umano [....]. La più felice fortuna che possa capitare a un uomo fatto per scrivere romanzi, è di essere nato in Provincia, da una razza provinciale[22] [....]. Nel tempo del desiderio e del rifiuto, fummo addestrati alla lotta contro noi stessi e, grazie a un perpetuo esame di coscienza, iniziati alle astuzie che occorrono per stanare le nostre intenzioni più segrete, per penetrare la menzogna dei nostri atti, per spogliarli delle loro parvenze onorevoli, per mettere in luce il loro significato vero.[23]

È nell'isolamento delle grandi dimore di campagna, sotto la vampa di un sole che pare stordire la terra di luce, attento e insieme atterrito dal sorgere dei primi torbidi moti da camuffarsi ad ogni costo, che il giovane Mauriac si allenò « *a scoprire gli arcani più inaccessibili dei nostri atti, ad applicare la più acuta, la più lucida intelligenza all'osservazione dei nostri stati di sensibilità e di coscienza* ». Così, sullo sfondo delle lande roventi popolate dai duri signori borghesi, si fondono in Mauriac i due filoni più

---

[20] *Ibid.*, 282.
[21] *Op. cit.*, IV, *La Province*, 457.
[22] *Ibid.*, 473.
[23] *Ibid.*, 475-76.

fertili della narrativa francese dell'Ottocento, lo studio critico della società e gli ardui esercizi dell'introspezione psicologica.

Situato Mauriac nel contesto della sua formazione e delle sue intenzioni soggettive, si tratta ora di enucleare i temi e le presenze oggettive nella sua opera, procedendo per tagli orizzontali. L'infanzia e l'adolescenza sono le stagioni alte e poetiche di Mauriac, quelle in cui si sveglia « *il mistero della sensibilità* » che si fonde con la scoperta della natura. Non solo nei suoi romanzi e nei suoi saggi, ma nella massa degli accenni autobiografici contenuti qua e là negli articoli, si possono trovare abbondanti prove della tendenza dello scrittore a mitizzare le prime età e a farne il momento capitale dell'esistenza. In questo (c'è bisogno di dirlo?) egli certo non innova; accoglie e rivive un assioma della moderna metafisica poetica. Per lui, come per tanti altri prima e dopo di lui, l'infanzia è dunque la zona dell'evasione interna; goduta letterariamente e golosamente risucchiata, essa è diventata il paese di Cuccagna dei più timidi o dei più tortuosi. È in essa che il narcisismo trova radici e dà fuori i suoi fiori apparentemente più incontaminati; è in essa che natura, eros, purezza formano un groppo inestricabile, sul ritmo delle pulsazioni di un cuore sempre stupito e avido; e, soprattutto, è in essa che ogni slancio è assorbito e assunto dalla madre, calore viscerale che prende nel suo giro i desideri indifferenziati, che li confonde e giustifica nell'animale attrazione del grembo. Vivere, ha detto qualcuno, è avvilirsi; e Mauriac:

> Procedere negli anni, è arricchirsi di abitudini, sottomettersi agli automatismi profittevoli; è conoscere i propri limiti e rassegnarsi ad essi. Più il nostro passato s'accumula e più ci determina; la parte d'invenzione, la parte d'imprevisto che il nostro destino comporta, si riduce sempre più d'anno in anno finché non abbiamo più sotto i nostri passi che un buco di terra.[24]

Anche i difetti dell'infanzia sono utili:

> Il narcisismo dei giovani li salva spesso dagli eccessi pericolosi. Perché nulla alteri quell'apparenza di cui s'estasia, Narciso accetta anche d'essere casto.[25]

È chiaro che così il giovane non può non sentire la vita e il flusso del tempo che come una degradazione continua, come il sorgere incessante e temibile della costrizione contro lo slancio primitivo verso la libertà. Il tempo, infatti (e cioè i valori sociali e morali che si dispiegano l'uno dopo l'altro davanti a lui) lo respinge sempre più verso le origini, là dove, nell'ignoranza poetica dei primi anni, l'individuo pareva, nel ricordo almeno, coincidere con se stesso e nutrirsi dell'illusione dell'armonia, della libertà, della vita come un essere e non come un dovere. Anziché spingere il giovane a opporvisi, Mauriac accetta naturalmente con una sorta di lirica ghiottoneria quel che si oppone all'espansione della personalità, come se si trattasse di un elemento definitivo e metafisico. Dire che questo fa il suo giuoco di cattolico è dir poco. Egli *ha bisogno* d'un'umanità degradante per convincersi che tutto quello che gli hanno inculcato è vero e, soprattutto, per convincersi che tutto quello che ha con oscuro rimorso sacrificato alla religione e alla morale, non valeva la pena. Ed è soprattutto questo sentimento di privazione che dà senso a quanto dice:

> Certi giovani hanno coscienza di essere un luogo di passaggio e non perdono mai il sentimento di questa fuga, di questo fluire della giovinezza attraverso di loro. Si sentono invecchiare ad ogni attimo; ogni secondo li mina come una piccola onda.[26]

Secondo noi, quest'impressione di precoce invecchiamento è il segno inconscio del rancore del giovane verso la vita, come conseguenza degli ostacoli che il mondo ha posto alla sua libertà. Ed è reazione, ovviamente, di carattere masochistico. Narcisismo,

---

[24] *Op. cit.*, IV, *Le jeune homme*, 417.
[25] *Ibid.*, 423.
[26] *Ibid.*, 424.

in Mauriac, rifiuto spasmodico della maturità in nome del vago e del poetico, angoscia del tempo che se ne va, convinzione che la vita è quello che è. Come in tutti, anche per Mauriac la poesia non può essere che infanzia; così, il grande alibi, la suprema alienazione moderna è creata e s'impone:

Eppure il dono di poesia, in un uomo, è il sopravvivere della sua giovinezza, — la sua giovinezza più forte del tempo. Verlaine, quando Rimbaud se lo trascina dietro, è il poeta tirato per i capelli dalla sua giovinezza, come potrebbe farlo un demonio. L'orribile e sublime destino di Baudelaire, di Verlaine, di Rimbaud, sta nel dono terrificante di non poter invecchiare. Intorno a un'anima adolescente e piena di desideri, solo il loro corpo si disfaceva. Il poeta più insudiciato, se è un vero poeta, merita sempre che ripetiamo quello che Lamartine scriveva del giovane Musset: « Era innocente di tutto quello che diffama una vita; non aveva bisogno di perdono; aveva solo bisogno di amicizia ».[27]

Quando vi dico che si tratta di metafisica.... Ma è bene chiarire subito quel che riguarda i « maledetti ». Il loro rifiuto di invecchiare, e l'omosessualità (che è, fra l'altro, anche un riflesso di questo rifiuto) hanno esclusivamente il senso di un rifiuto della società e sono strettamente connessi alla loro giusta impossibilità di inserirsi in essa, di « integrarsi ». In Proust, invece (per prendere soltanto un esempio, ma di peso) il rifiuto del tempo e l'omosessualità hanno un senso esattamente opposto: sono esclusivamente una forma di egoismo borghese, di narcisismo estetizzante e, direi, di superintegrazione. Ben disse Sartre quando affermò che l'analisi tanto strombazzata che Proust fa della passione e della gelosia è un'analisi « di classe » e che manca assolutamente di universalità, se non di efficacia poetica (talvolta), proprio perché non ha senso che inserita in un complesso decadentistico e nella personalità del socialmente complessato Marcel Proust. Ma torniamo a Mauriac e vedremo che dalle poetiche premesse sull'infanzia si passa, con infinita naturalezza, alla conseguenza: tutto, in fondo, è accettabile, perché tutto è indifferente; anzi, tutto è edonisticamente ricuperabile per l'*oeuvre*, suprema ambizione e fatuità del piccolo-borghese *en mal de génie*:

Il fatto di essere semi-ubriaco gli dava a buon mercato la sensazione del genio: non avrebbe scelto, niente l'avrebbe obbligato alla scelta: aveva avuto torto di dire « no » a quella voce esigente che era forse quella di Dio. Non avrebbe opposto a nessuno alcun rifiuto. Questo sarebbe stato il dramma da cui sarebbe nata la sua opera; essa sarebbe stata l'espressione di un laceramento. Non rifiutare nulla, non rifiutarsi a nulla. Ogni dolore, ogni passione ingrassa l'opera, gonfia la poesia. E perché il poeta è lacerato, è anche perdonato: « *Je sais que Vous gardez une place au poète — Dans les rangs bienheureux des saintes légions....* ».[28]

(*Continua*).

IVOS MARGONI

## VICO E IL PREVICHISMO
## NELLA NUOVA INTERPRETAZIONE DI NICOLA BADALONI *

Nell'*Introduzione* che ha premesso alle *Opere* di G. B. Vico nella recente edizione del Rizzoli (Milano, 1959), Paolo Rossi concludeva il suo agile bilancio critico di mezzo secolo di storiografia vichiana osservando come nella situazione presente degli studi si imponesse necessaria, oltre che una rinnovata lettura di Vico, una nuova lettura di quei testi italiani ed europei del '600 e del primo '700 che in gran parte sono stati segnalati dal Nicolini. Del resto si può dire che l'esigenza era sentita già da alcuni decenni come l'unica via capace di togliere Vico da quell'isolamento nei confronti del mondo contem-

[27] *Ibid.*, 424.
[28] *Le Mystère Frontenac*, Ed. *de poche*, 127.
* NICOLA BADALONI, *Introduzione a G. B. Vico*, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 420.

poraneo in cui l'aveva necessariamente confinato la tesi che vedeva in lui essenzialmente un « precursore » di Kant o di Hegel (Jacobi-von Baader-Spaventa-Croce-Gentile). E questa immagine di un Vico « romantico » non poteva esser in realtà superata né attraverso la opposta raffigurazione di un Vico tutto illuminista (Abbagnano), né, in ultima analisi, attraverso l'indicazione di quei *temi* irriducibili all'interpretazione idealistica che (dal Paci) erano stati ritrovati in Vico sotto lo stimolo della problematica esistenzialistica. Occorreva abbandonare il piano delle enunciazioni programmatiche e passare decisamente a quello della ricerca storica effettiva. Orbene, questo lavoro che era stato iniziato solo nella zona idealistica (Nicolini) e che giustamente ancora nel '59 appariva al Rossi come « in gran parte da fare », lo si può dire oggi fatto, ed egregiamente fatto, da uno dei più seri rappresentanti della storiografia marxistica italiana, Nicola Badaloni, già largamente noto agli studiosi soprattutto per le sue ricerche sulla cultura filosofica rinascimentale e seicentesca.

Il riferimento alla larghezza ed alla originalità delle esplorazioni storiche compiute dal B. è in verità essenziale al fine di intendere la solidità della immensa informazione erudita, che in questo suo ultimo libro l'A. finalizza ad una ricostruzione dello sviluppo del pensiero vichiano, che gli è possibile quindi considerare non semplicemente dall'interno, ma in relazione con tutto l'ampio quadro di più di un secolo di cultura napoletana che egli viene tracciando con totale dedizione al suo argomento. (Naturalmente il B. si è poi preoccupato di evitare anche il rischio di impostare l'indagine sul binario di una ricerca dei « precursori » di Vico; e in realtà si può dire con sicurezza che i suoi richiami non sono mai generici o formalistici, scolastici, scaturenti da meri accostamenti di passi, coi quali — come è noto — si può dimostrare sempre tutto; ma interni, organici, oggettivi. Donde la necessità per l'appunto dell'ampiezza e della complessità del quadro che il B. è venuto pazientemente dipingendo). In questo libro (che dev'essere studiato, non letto) il lettore non si aspetti dunque di trovare un'altra di quelle prospettive di sintesi falsamente « geniali » cui si era ormai abituati nel caso di Vico. È un'opera di alta cultura, senza un richiamo di seconda mano, e senza la minima concessione alla divulgazione: tutto ciò che è acquisito su Vico vi è dato per presupposto. Ma, se non vi si ripetono ovvietà, ciononostante si può ben dire che ne risulta *tutto* Vico: non si tratta né di mere indicazioni di « temi » trascurati né di « contributi » eruditi staccati. Anzi è lecito riconoscere che anche sul piano dell'inserimento nei dibattiti della più recente critica vichiana, la posizione del B. è ottima; il suo evidente pudore nei riferimenti alle interpretazioni diverse da quella che propone è solo l'atteggiamento di una persona seria che, in tempi di dilagante storia della critica, non può non dare la preferenza alla assai meno facile ricostruzione oggettiva. Solo in due casi specifici questo « pudore » del B. vien meno: a proposito delle due tesi più *pericolose* che ancora circolano attorno a Vico: quella di Gentile sul platonismo e quella di Corsano sull'umanesimo di Vico.

Al Gentile, che riduceva il problema dello sviluppo di Vico a quello dell'interno aggiustamento dialettico di una categoria iniziale (platonismo), il B. obietta che « per capire il significato del termine platonismo dopo il '90, a Napoli, bisogna rifarsi alle origini della scuola scientifica meridionale » (p. 290); ed è infatti a questa corrente di pensiero che è dedicata una buona metà del libro del B.: essa trova il suo centro nell'Accademia degli Investiganti, fondata da Tommaso Cornelio e da Leonardo di Capua e fiorita nella seconda metà del '600 come luogo di discussione delle più avanzate posizioni del pensiero europeo (Galileo, Cartesio, Gassendi, Boyle, ecc.). Orbene, in questo ambito culturale, il riferimento a Platone non significa in realtà se non una certa interpretazione del cartesianesimo, compiuta sulla base di una attenzione esclusiva alla fisica e alla cosmologia (anziché alla metafisica o alla problematica dell'io) di Cartesio e sulla base di un radicale allargamento della portata della cartesiana ipotesi dell'« etere », inteso ora quale scoperta di un agente meccanico capace di sostituire il tradizionale « orrore del vuoto ». Questa concezione è dagli Investiganti riportata alla « circompulsione » dell'aria esposta per l'appunto da Platone nel *Timeo*, il dialogo indubbiamente più presente nella cultura

napoletana del '600 (ad esso si riferirà anche Giuseppe Valletta nel tentativo di utilizzarlo al fine di presentare Platone come sostanzialmente consenziente con Democrito nell'ipotesi atomistica). Naturalmente la teoria dell'etere non è spiegabile solo col riferimento a Platone e a Cartesio, ché in realtà continua tutta una tradizione tardo-rinascimentale (scuola del Campanella, ecc.). Ma ciò che è notevole è che presso gli Investiganti la sua funzione è intesa nella direzione di una garanzia del meccanicismo (cartesiano), generalizzato a tutti i fenomeni dell'universo, senza eccezioni. Mentre nella cultura dell'ultimo rinascimento l'orrore del vuoto ha ancora una parte di primo piano nella spiegazione del moto — come si può vedere nella scuola del Della Porta (e si pensi che un pitagorico che vive tra il 500 e il 600, lo Stelliola, presentava il passaggio dall'Uno alla molteplicità come processo di emanazione, intendendo questa a sua volta quale generalizzazione per l'appunto del principio dell'*horror vacui*) —, tra gli investiganti invece l'etere platonico-cartesiano ha l'opposta funzione di escludere assolutamente il riferimento all'orrore del vuoto: il vuoto non esiste in natura, è solo apparente, giacché in realtà è riempito dall'etere.

Questo atteggiamento lo si può cogliere soprattutto in Tommaso Cornelio, autore per l'appunto di un *De circompulsione platonica*, il quale spiega attraverso l'etere un'infinità di fenomeni naturali (alcuni dei quali erano tradizionalmente al centro degli interessi della scuola naturalistica napoletana, che già dal '500 vi aveva rivolta la sua attenzione): magnetismo, elettricità, propagazione della luce, propagazione del suono, condensazione e rarefazione dell'aria, condensazione e rarefazione dell'acqua, ecc. Ma il fatto nuovo, a motivo del quale il riferimento a Platone assume una ricchezza di contenuto ben lontana dal semplicismo gentiliano a proposito del giovane Vico, è l'esperimento recente del Torricelli: è questo, di cui il Cornelio Comprende subito tutta l'importanza (sfuggita invece al Severino, uno scolaro del Della Porta che ha al centro dei suoi interessi il problema dell'aria, ma rimane chiuso di fronte ai nuovi metodi sperimentali portati dal galileismo), è questo esperimento a dimostrare al Cornelio la validità universale della legge che non si dia moto senza contatto. D'altra parte l'ipotesi dell'etere permette a Cornelio di inserire il problema del moto entro quello della materia attraverso una presupposta ipotesi iniziale di autodeterminazione del moto da parte dell'etere, di modo che il moto può apparire come originario (scaturente dall'impulso delle parti più sottili della materia), di contro al carattere secondario che ha in Cartesio per la sua derivazione da Dio. Al moto Cornelio cerca (questa volta coll'aiuto di Cartesio) di riportare anche il fenomeno della vita. (Calore, vita, moto rientrano dunque — attraverso l'etere — nella materia, principio passivo, cui si oppone un principio attivo identificato con Dio, secondo un dualismo platonico-storico che, proprio anche di Parmenide e degli atomisti, secondo Cornelio, e negato dagli aristotelici, gli appariva reintegrato da Telesio e dai moderni fisici). L'etere è dunque il centro del sistema del Cornelio; ed egli cita anzi espressamente quella formula arateo-virgiliana dello *Jovis omnia plena*, che, appoggiata sul *Timeo*, giunge dagli Investiganti direttamente a Vico. L'aveva ripresa Leonardo di Capua, accettando da Cornelio la teoria che il moto non sia un semplice impulso sopravvenuto ma sia costituzionalmente legato ai corpiccioli eterei, attraverso i quali sarebbe possibile spiegare le condizioni di attività che sono implicite in ogni punto dell'universo. E sulle stesse posizioni si trova uno degli epigoni del gruppo investigante, P. M. Doria, che in modo analogo tenta di spiegare le leggi galileiane del movimento. Orbene, a Gentile occorre rispondere conclusivamente che è proprio questo aggancio al Platone « fisico » di una interpretazione del cartesianismo condotta sulla base delle scoperte di Galilei e della sua scuola, ad esser presente al giovane Vico. Si pensi al *De antiquissima*; vi si possono ritrovare tutti i temi accennati finora: la tendenza ad unificare i due principî del moto e dell'estensione, separati da Cartesio, sulla base di una teoria dei punti metafisici e di quella di un misterioso etere simile alla luce; la metafisica dell'etere dotato di una forza infinita che si esprime nel *conatus* ed opera secondo la circonpulsione; la formula stessa *Jovis omnia plena*, utilizzata (come del resto già dagli Investiganti) a

presentare il pensare, contro Malebranche, non come atto originario dell'uomo, ma come un risultato, un punto di arrivo di una forza oggettiva. Con la formula citata il Vico concluderà la *Scienza nuova prima* e in tale opera la spiegherà attraverso la trinità *Jus*-etere-Giove, intesa come la formulazione in termini diversi dello stesso concetto di una mente purissima da parte dei giuristi, dei fisici e dei poeti.

Il legame tra Vico e la metodologia investigante è da affermare con decisione e in generale. Si pensi questa volta al *De ratione* e alle interpretazioni tradizionali di quest'opera; B. dichiara con la sicurezza che gli viene da tutta la vasta ricerca compiuta: « Non si deve credere che Vico pensasse ad un contrapporsi di scienza e di *humanitas* »; cioè significherebbe « una incomprensione del problema storico di fondo che è in discussione », il problema della mente e della sua attività (p. 237). E neppure c'è nell'operetta una contrapposizione della scienza dei moderni a quella degli antichi. Anche questa prospettiva limitata alla storia della *querelle* ci allontana dal pensiero del Vico, il quale invece vuol contrapporre due diversi modi di intendere la ricerca scientifica, uno deduttivistico-mentalistico ed uno pratico-sperimentale (Arnauld da una parte, Galileo dall'altra). Del resto già nella III delle *Orazioni inaugurali* il Vico aveva insistito su quel caso di *mala fraus* nei confronti del prossimo che consiste nella pretesa dimostrazione geometrica della scienza fisica; e lo sperimentalismo che si delineava da questa critica a Cartesio assumeva già allora le forme di una gnoseologia della verisimiglianza alquanto vicina alle posizioni che erano state di un Leonardo di Capua o di un Cornelio. L'apprezzamento del metodo scientifico moderno è fuori discussione; ciò che Vico rifiuta è la nuova critica o meglio la nuova logica che si vuol presentare come condizione dello stesso meccanicismo. Perché questo? Perché le grandi scoperte moderne (cannone, nave a sole vele, orologio, cupole delle chiese, ecc.) sono tutte venute, dice Vico, prima che si divulgasse l'analisi cartesiana. Perché Malebranche ha criticato le leggi cartesiane del moto, presentando nel contempo un drammatico contrasto tra l'ipotesi teorica pura e la realtà pratica sperimentale. Ed è poi per l'appunto in questa crisi europea del cartesianismo, cui il B. dedica alcune lucidissime pagine, che si inserisce la problematica del gruppo investigante, legato d'altra parte alle due accademie dalle quali trae ispirazione: quella del Cimento e la *Royal Society*.

Oltre che la tesi del Gentile il B. discute esplicitamente la recente tesi del Corsano, il quale giunge a ridurre la *Scienza Nuova* ad opera di poesia più che di filosofia, considerando « schiacciante » la documentazione portata dal Nicolini contro la sua tesi del 1935, secondo la quale il Vico si sarebbe rifugiato nei tradizionali studi classico-umanistici in seguito alla reazione ecclesiastica contro quei *jeunes fous* libertini ai cui entusiasmi egli non doveva esser rimasto estraneo in gioventù. Risponde il B.: « In realtà la documentazione del Nicolini è schiacciante solo se l'umanesimo vichiano resta quel pallido quadro di ciceronismo puramente retorico e letterario di cui ci ha dato la immagine il Corsano » (p. 296). All'opposto la vecchia tesi del Corsano è approfondibile proprio in relazione a questo tema dell'umanesimo del Vico, che va illuminato attraverso l'individuazione dei suoi nessi con l'integrazione di Epicuro e Cicerone compiuta dal Gassendi e con la tradizione giuridico-filosofica del diritto di natura.

Sulla presenza di Grozio nel pensiero di Vico (e particolarmente nel periodo di passaggio dal *De antiquissima* alla *Scienza nuova*) non esistono dubbi: nella sua opera maggiore, anzi, egli vedrà il punto di arrivo della storia umana nella realizzazione di un diritto naturale che regoli le controversie tra gli stati sovrani. La storia avrebbe per l'appunto questa direzione nel senso di un sempre maggiore allargamento della validità dell'equità naturale. Ma anche in questo caso s'impone il riferimento ad un esponente della cultura napoletana del '600, Giuseppe Valletta, cui va il merito di un assorbimento delle posizioni groziane entro quelle del diritto di natura della scuola giuridica napoletana (nella quale non era neanche mancata — da parte del Cornelio — una netta affermazione della tolleranza delle opinioni). Partendo dalla critica degli arbitri dei processi segreti dell'Inquisizione, il Valletta giungeva alla condanna della pena di

morte per i delitti di opinione, al ripudio della tortura, e all'affermazione della proporzionalità della pena al reato. (Lo stato di necessità, egli afferma, giustifica il furto; il che equivale a dire che secondo il diritto di natura non è possibile stabilire la origine della proprietà e la sua validità). L'altro motivo dell'umanesimo vichiano, quello ciceroniano, va per il B. riferito a Gassendi: « Cicerone, l'avversario di Epicuro, era stato proprio la fonte principale di quella conciliazione tra atomismo e teismo, che era stata lo scopo dell'ultimo periodo della vita del Gassendi » (p. 293). Per Gassendi, come per Vico, Cicerone è il portatore di quella teoria della divinità della mente che viene utilizzata al fine di inquadrare la filosofia dell'atomo in una prospettiva metafisica più ampia; e in realtà il Cicerone cui si rifà Vico non è tanto il Cicerone storico, quanto piuttosto quello che era stato per l'appunto accolto ed integrato nell'epicureismo cristiano. In questo modo anzi si può spiegare anche il penetrare nell'originario tessuto del diritto di natura (tendenzialmente non privo di elementi di passività) di una vivace concezione delle capacità di azione proprie dell'uomo. Ciò è possibile attraverso questa filosofia della *mens*, che costituisce del resto un altro dei temi che troviamo lungo tutta la problematica degli investiganti, i quali a loro volta (analogamente al tema dell'etere) l'avevano ereditato dalla filosofia tardo-rinascimentale: Leonardo di Capua afferma l'origine celeste della *mens* (e della vita stessa), ma tuttavia — concependo i sensi come mediatori tra la realtà e la mente — in effetti la inserisce entro un processo naturale, legato alla realtà sensibile. In questo senso si può dire che tutta la corrente investigante si stacchi da Cartesio proprio per il rifiuto della soluzione rigidamente dualistica del problema della *res cogitans*, vieppiù accentuata poi dal mentalismo giansenistico (tutt'altro che assente, come vedremo, nella cultura napoletana). È entro questo solco che si situa la presa di posizione del Vico nel *De antiquissima*, dove in polemica con Malebranche egli sostiene il legame tra la mente e la forza cosmica dell'etere entro la quale l'uomo è inserito nella sua totalità; e in generale si può ben dire che « la identificazione della divinità dell'uomo con la *mens* non è mai stata intesa da Vico in senso intellettualistico; la *mens* è il prolungamento umano della produttività del Dio-natura.... » (p. 360). Riferendosi alla *Scienza nuova* il Gentile ha inteso la *mente* di Vico come una ripresa del *cogito* cartesiano, ma — obietta B. — la filosofia della mente di Vico non significa filosofia che tragga il suo inizio dalla considerazione della mente, ma invece filosofia in cui la realtà stessa passa attraverso la mente come per uno dei suoi punti nodali; e il concetto non deriva a Vico dalla tradizione agostiniana, ma dalla sistemazione gassendiana attraverso la mediazione investigante.

Come si vede, il punto cui sempre ritorna il B. è questo, rappresentato dall'Accademia degli Investiganti. Finora se ne sapeva molto poco, anche se recentemente è uscito un pregevolissimo studio di Biagio De Giovanni su Francesco D'Andrea (Milano, Giuffrè, 1958), al quale tuttavia il B., pur riconoscendone i meriti, rivolge la critica fondamentale « di avere in generale valutata la corrente investigante come antimetafisica, senza cogliere la metafisica implicita che la condiziona » (n. 248, p. 148). E in realtà, per cogliere la puntalità del rilievo del B., si pensi — oltre che ai problemi visti della mente e dell'etere — anche ai temi « chimici » che l'a. a più riprese indica negli autori che viene studiando: così in uno scolaro del Della Porta come Fabio Colonna, così in uno scienziato moderno come Borelli, che, molto vicino al Boyle, non disdegna di riferirsi anche a Paracelso, così infine in Leonardo di Capua che corregge il cartesianismo con la sua valorizzazione del processo chimico: « l'ombra dell'Helmontius incombe su Leonardo, anche se la sua influenza è mediata ora dalla spiegazione meccanicistica, che identifica nel moto la manifestazione primitiva di ogni capacità operativa » (p. 134). Dal Van Helmont era stato influenzato a Napoli soprattutto Sebastiano Bartoli, che, in una posizione di passaggio dalla scienza rinascimentale alla scienza moderna, fu il teorizzatore di una filosofia dello *spiritus*, inteso come luce, la quale non mancherà di influire sul Vico del *De antiquissima*, quando sosterrà che ogni cosa finita è investita dalla presenza dell'infinito, interpretato come una materia che contiene tutte le forme,

estremamente vicina ad un universale liquido seminale. Sarà anzi appunto, su questa base che Vico tenterà di integrare i due principî del moto e dell'estensione, concependo già intrinseca a questa una forza originaria capace di dar luogo a quello. Orbene, se si pensa a tutto questo complesso di temi (etere, *mens*, chimica, ecc.), ci si accorge che la critica citata al De Giovanni non è estemporanea, ma ci offre una delle chiavi più importanti per penetrare all'interno dell'atteggiamento storiografico del B., continuamente dominato da una estrema sensibilità per le *Weltanschauungen* e per la loro storicità. In tal modo il B. viene a reagire implicitamente contro l'andazzo attuale alle interpretazioni « metodologistiche », oggi di moda, ma derivate poi in realtà da chiari presupposti teoretici genericamente (ed equivocamente) anti-metafisici. Ma in effetti, come in generale è da rivendicare la piena legittimità del momento di *Weltanschauung* della filosofia (contro ogni metodologismo, crociano, neopositivistico, o come altrimenti si definisca), altrettanto è opportuno farlo valere, contro il semplicismo dilagante, nelle ricerche storiche.

È procedendo in tal senso che il B. nel corso del suo libro procura di riempire quel « vuoto » che Bertrando Spaventa vedeva tra Campanella e Vico, nel momento stesso in cui li sradicava dal loro suolo per legarli brutalmente a posizioni del pensiero europeo. Il B. prende le mosse dalle ultime affermazioni del pensiero rinascimentale ed in particolare dalle due scuole, ricche di interni legami, del Campanella e del Della Porta. Il presupposto metafisico è genericamente pitagorico (o anche neoplatonico, se si vuole): secondo lo schema di un dualismo tra la realtà come appare e la realtà essenziale (l'Uno) che spiega e sostiene l'apparenza. È vero però che l'identificazione bruniana della operosa natura con l'uno infinito metteva in pericolo il teismo; per cui dopo il rogo di Bruno la ricerca procede accogliendo alcuni dei nuovi canoni metodologici, ma mettendo in ombra gli aspetti metafisici. Per cui, « mentre il carattere dominante della scienza alla fine del secolo era la sua tendenza unificante..., la nuova tendenza è volta invece ad accentuare la ricerca nella direzione delle scienze naturali, più che in quella della chimica » (p. 12). Non a caso infatti l'ultimo Della Porta metterà da parte gli aspetti magici prima presenti in lui; e di questo momento può assumersi a rappresentante, nel complesso, Ferrante Imperato, che si rivolge per l'appunto alla ricerca sperimentale concreta in direzione dell'apparenza, lasciando implicita quella discussione metafisica che è esplicita invece nei pitagorici teorizzatori dell'Uno quale principio metafisicamente radicato nelle cose e coinvolgente anche il mondo dell'apparenza sensibile (Stelliola, Fabio Colonna, ecc., e soprattutto M. A. Severino). A mettere in crisi la recisione dell'apparenza che si studia dal presupposto che la spiega sarà il galileismo, che dimostrerà l'impossibilità di limitarsi al mero fenomeno e nello stesso tempo presenterà la « spiegazione » del fenomeno in una « teoria » della ragione più che in un presupposto metafisico. È a questo punto che si inserisce l'Accademia degli Investiganti, alla quale va essenzialmente il merito di aver fatto compiere alla cultura napoletana il salto (giacché di vero e proprio « salto » si tratta) dalla ricerca bloccata entro la natura dei dellaportiani e dei pitagorici ad una concezione della scienza come struttura strutturata attraverso un essenziale richiamo a quell'ipotesi mentale che, pur verificata solo dall'esperimento, è tuttavia necessaria per comprendere un fenomeno fisico qualsiasi. La realtà continua a produrre per forza propria i suoi effetti, ma ci si rende conto che questi possono essere anche variamente interpretati a seconda delle ipotesi da cui si prendono le mosse. Fu questo passaggio a permettere la penetrazione del cartesianismo; e, se sul piano storico (delle persone) avvenne in continuità con la cultura precedente, quanto ad atteggiamento mentale rappresentò una vera e propria frattura.

Funzione preminente in questo passaggio il B. riconosce al vescovo Caramuel, il cui pensiero pur considera (sulla base del confronto dei giudizi dati sul Caramuel dal Bartoli e dal D'Andrea) ancora diviso tra il vecchio e il nuovo. Il punto più interessante del pensiero del Caramuel è la sua gnoseologia probabilistica, che riduce il concetto a strumento puramente umano, con limitate possibilità di « verità » e concrete aperture solo in direzione della « probabilità » (« ubi exacta non invenitur veritas Probabilitatem suffi-

cere, quae est veritatis quaedam similitudo »). In tal modo egli veniva a porre uno sbarramento sia contro il dogmatismo teologico (« ut expeditius percurramus implicari nolumus theologicis difficultatibus ») che contro una filosofia del mero *fatto* (« cum caelos delineamus Astronomi.... formamus caelos, ut intelligamus; numquam ut sunt conformata intelligimus »). Su questo piano di una gnoseologia innanzitutto antiperipatetica ed antiscolastica, il Caramuel enuncia proposizioni che giungono fino a Vico. (Naturalmente neanche in lui poi manca una ben precisa metafisica, di tipo platonizzante, fondata sulle idee-archetipi intese quali sigilli in rapporto all'atto generativo; è una nuova forma di pitagorismo basato sulla diretta creatività di Dio nella natura, e giustificato da un volontarismo teologico di tipo scotista). Ma è solo col giovane Cornelio che si giunge direttamente alle soglie della nuova mentalità investigante, pienamente cosciente della sua modernità. Gli Investiganti infatti non solo ripetono in difesa dei moderni il celebre aforisma « gli antichi siamo noi », ma tengono ad una precisa valutazione del punto di distacco dalla filosofia rinascimentale. Così soprattutto Leonardo di Capua e Francesco D'Andrea (mentre Cornelio tendeva ancora a sottolineare piuttosto la continuità). Il primo afferma che l'originario contatto della filosofia con la natura, rotto da Platone e da Aristotele nella loro reazione antidemocritea e completamente frantumato dal logicismo medioevale, è stato restaurato dai moderni (Paracelso, Campanella, Elmontio), che vanno quindi altamente lodati sul piano della intuizione generale del mondo (per la restaurazione di una definizione non nominale della materia, intesa come realtà concreta), mentre vanno altrettanto criticati, però, sul piano dei metodi di ricerca, non ancora moderni. Analoghe osservazioni farà il D'Andrea, per il quale sperimentalismo ed atomismo sono i due caratteri distintivi della nuova scienza: a proposito del Patrizi osserva infatti che ha ben combattuto il concetto della materia come privazione, ma non è sceso a particolari concreti, il che corrisponde a dire che « il punto di frattura tra la filosofia della rinascenza e quella moderna sta nel non aver potuto quella riempire di un contenuto scientifico preciso la intuizione filosofica, già moderna, della materia, che pure era già operante » (p. 155). Degli Investiganti chi più fece per l'introduzione a Napoli dei nuovi temi e del nuovo metodo fu indubbiamente il Borelli, tutto teso a combattere su due fronti: contro le « hypotheses fictas », cioè non verificate, e insieme contro la persuasione che la verifica sperimentale ci dia non una semplice probabilità, già apprezzabile, ma un'assoluta certezza. Il suo presupposto è l'interna provvidenzialità della natura (dedotta da fenomeni come il vomito o la digestione); la natura, « sapientissima », segue sempre il principio della massima semplicità nella sua azione; ma solo nella maturità il Borelli giungerà a identificare questo ordine meccanico attraverso cui si esprime la semplicità della natura come ordine matematico, sostenendo quindi la necessità della geometria e della meccanica per comprendere i movimenti degli animali. La forza, nel suo generarsi dalla ripetizione degli *ictus*, è al centro dei suoi interessi (e ad essa tenta di riportare anche la vita); essa è concepita ancora come nativa, intrinseca ai corpi, ma nello stesso tempo è vista come esprimentesi in un ordine meccanico (il che risulta particolarmente evidente nel caso del moto degli astri).

Uno dei motivi più caratterizzanti della mentalità investigante è l'alta considerazione delle tecniche e in genere dei risultati pratici della scienza (e anche qui occorre rifarsi al tardo rinascimento: si pensi ad un Imperato). Il motivo è chiarissimo in Lucantonio Porzio, scolaro del Borelli, che si stacca nettamente dal maestro (e in genere da tutti gli Investiganti) per una concezione radicalmente antiprovvidenzialistica della natura, sulla quale tuttavia ancor meglio risalta l'affermazione della umana attività: « il Porzio — dice B. — è stato colui che nel gruppo degli investiganti ha sentito di più il problema dell'uomo come *artifex*, e della scienza come inserimento nella natura di questa capacità di creazione artificiale dell'uomo » (p. 109). (Si pensi che tutti i campanelliani e i della-portiani avevano sempre affermato che il medico deve seguire la natura; ora invece il Porzio replica decisamente che la natura dà tanto la salute quanto la malattia e la morte: il medico deve vincere la natura e sottometterla a sé). Analogo senso dell'attività umana

(anche se ora in armonia con la teoria della bontà della natura) avranno Leonardo di Capua e D'Andrea. Leonardo concepisce il progresso come accrescimento dei bisogni e delle arti che servono a soddisfarli; i bisogni sono il *prius*, la scienza vien dopo: ed è solo su questo piano pratico che si stabilisce una perfetta integrazione tra l'uomo e la natura, mentre in sede gnoseologica è necessario sviluppare una critica radicale della sensibilità che ne dimostri la fallacia. (Il che poi d'altra parte non implica che si possa definire come scetticismo, secondo quanto volgarmente si fa, la filosofia di Leonardo di Capua, giacché essa poggia — come quella del D'Andrea — sul fermissimo presupposto metafisico dell'atomismo).

Non è un caso dunque se a Leonardo risale il giudizio su Bacone che, insieme a quello del Valletta (« il primo, che illustrato abbia la Filosofia, non solo nell'Inghilterra ma nel mondo tutto.... »), è il più positivo nella Napoli seicentesca e influenzerà quindi quello del Vico. Il Di Capua dimostra in effetti ottima conoscenza anche della cultura francese a cavallo tra i due secoli, particolarmente in zona libertina (Montaigne, Gassendi, Etienne Pasquier, oltre Cesalpino e Cardano). E al proposito è da osservare che, come già si sarà del resto potuto vedere, l'indagine del B. è sì di storia della cultura di una regione, ma è sempre aperta alla delineazione dei nessi con le posizioni europee, particolarmente fitti in un'epoca di così fervida circolazione delle idee. Si è già accennato alla critica malebranchiana a Cartesio; ma altri temi soccorrono: Burnet, Spinoza, Mabillon, ecc., tutti essenziali anche per comprendere il pensiero di Vico. È da Burnet che Vico trae quell'ipotesi delle catastrofi fisiche nello sviluppo della terra che utilizzerà nella *Scienza nuova*; e alla soluzione che il Burnet stesso aveva dato al problema della resurrezione dei corpi (in rapporto all'atomismo, che sembrerebbe renderla impossibile) si rifarà il Di Capua, ricorrendo all'ipotesi burnetiana del corpo risorto come sottilissimo, fatto di aria e di luce anziché dei pesanti atomi terreni. In tal modo l'atomismo, sul piano fisico, è salvo; e con esso il determinismo, giacché — osserva il B. — « una mente saldata nella natura e legata a questa da un rapporto di necessità implica una scelta metafisica, che per una parte rifiuta il volontarismo rinascimentale legato al concetto delle meraviglie della natura; e per l'altra sposta il cartesianismo in una direzione assai vicina al determinismo del Burnet e dello Spinoza » (p. 177). In realtà il riferimento a Spinoza non è generico, nel caso del Di Capua e di D'Andrea, perché attorno a questa accusa di spinozismo si svolge a Napoli una larga discussione: quando, per esempio, Domenico D'Aulisio rifiuta la filosofia « assira », caratterizzata tra l'altro da un fato assoluto del tipo di quello stoico, il richiamo mitico agli assiri ci appare (afferma il B.) come nient'altro che una « cifra » della filosofia moderna di Cartesio, Spinoza e Burnet, rigidamente deterministica. (Ed il riferimento alle posizioni contemporanee è del resto esplicitamente fatto dall'autore stesso nella conclusione della sua opera). Analogamente lo Spinelli, il più vicino al giansenismo tra gli intellettuali napoletani, accuserà l'ultimo degli Investiganti, il Doria, precisamente di spinozismo, ed utilizzerà al proposito una opera (per noi perduta) del suo maestro, Gregorio Caloprese. Per lo Spinelli spinozismo significa deduzione delle sostanze prime (individui) dalle sostanze seconde (astrazioni concettuali) e quindi abbandono della distinzione di essenza e esistenza. Orbene, erano stati proprio gli Investiganti a continuare a vedere la mente come radicata oggettivamente nelle cose e come tale che da essa (identificata con l'etere divino) derivano le apparenze sensibili; e allo Spinelli quindi non rimaneva altra soluzione che accentuare la separazione della mente dalla materia e quindi la irriducibilità della natura, giansenisticamente identificata col peccato, alla ragione. In questo dibattito quale posizione sceglie il Vico? Egli stesso ci dice di essere stato contro il D'Aulisio; rimane quindi da vedere se a riguardo della « mente » abbia sostenuto la posizione degli investiganti o quella paragiansenistica; e al proposito non ci sono dubbi: Vico ha sempre rifiutato la posizione mentalistica e si è trovato accanto al Di Capua sia per il presupposto della bontà della natura sia per la concezione della *mente* come oggettivamente inserita senza fratture in una struttura naturale. Si può anzi affermare che questo antimentalismo è il minimo

comun denominatore della corrente investigante, alla quale per ciò si lega perfettamente il Vico. Tanto che il B. può ben riconoscere a proposito di Vico: « L'ombra di Leonardo di Capua torna a campeggiare in questa natura somministratrice di vita, conservatrice di attività, ed anche dotata di intelligenza nel mondo animale.... » (p. 354).

Ancora nell'ambito dei nessi della cultura napoletana col pensiero europeo una nuova feconda prospettiva per lo studio del pensiero vichiano si apre in riferimento al Mabillon. Questi, come si sa, sosteneva la sostituzione delle controversie teologico-filosofiche con uno studio storico della teologia, volto a indagare la storia del dogma, inteso quale fatto autoritario, lungo la tradizione ecclesiastica. Siffatta posizione, opposta al razionalismo probabilistico, fu propria a Napoli del D'Andrea e soprattutto di Costantino Grimaldi. Entrambi ripetono che in fatto di dogma è competente non la ragione ma l'autorità (e che quindi si tratta solo di appurarne la validità, filologicamente, studiando « qual sia stata la vera sentenza dei santi padri e l'uso perpetuo della Chiesa », come dice D'Andrea). Analogamente il Grimaldi afferma che gli scolastici « si servivano della ragione spogliata d'ogni aiuto dell'Istoria e dell'autorità »; orbene, giustamente il B. afferma che « il ricongiungersi del *certum* e del *verum* (anche se in un piano limitato alla storia ecclesiastica e religiosa) ha qui il valore reale di una anticipazione.... » (p. 226). In effetti c'è un perfetto parallelismo tra la limitazione della ragione per opera dei sensi in campo fisico e la limitazione della ragione per opera dell'autorità del *certum* in campo teologico. E Vico si trova per l'appunto su questa linea D'Andrea-Grimaldi; il suo merito « sta nell'aver posto questo *certum* come elemento costitutivo di ogni vero, non solo di quello che tocca il campo scritturale, o di quello della scienza nel suo necessario riferimento al campo delle esperienze, ma di ogni vero, che come tale nasce sempre sul terreno di una situazione determinata » (p. 380). Se questa è la posizione conclusiva del Vico al proposito del *verum-factum*, è però da osservare che il principio ha tutta una sua storia, all'interno dello sviluppo filosofico del Vico, che il B. ricostruisce: il primo accenno si ha nel *De ratione*, sullo sfondo del gran principio baconiano, ma si presenta ora come criterio limitativo della ragione nella scienza della natura (giacché questa, a differenza della geometria, non è fatta dall'uomo, ma da Dio); nel *De antiquissima* si trasforma invece in criterio positivo della umana verità, e si estende infatti anche alla scienza fisica: la verità scientifica è legata alle teorie, fatte dagli uomini, e fatti dagli uomini sono gli esperimenti con i quali le si dimostrano vere. È da questa interpretazione positiva del principio che scaturisce la polemica (anti-cartesiana) contro l'assoluto dominio della mente: anche le qualità secondarie per Vico sono fatte dagli uomini (ed egli ripete al proposito quella citazione da Epicarmo e da Cicerone, secondo la quale non coi sensi ma con la mente si vede e si ode, che già avevano fatto e Cornelio e D'Andrea e Leonardo di Capua).

Nonostante questa ricchezza di contenuto, l'opera del B. — così come siamo venuti presentandola finora — potrebbe sempre apparire una ricerca di storia delle idee intesa in senso astratto, chiuso, culturalistico. Una storia di libri, non di uomini vivi e come tali sempre impegnati in una situazione di fatto. In realtà non è affatto così: al B. non sfuggono i rapporti di forza esistenti all'interno della società napoletana; e in primo luogo, naturalmente, la posizione della Chiesa. Così egli viene a dar le ragioni dell'ostilità di alcuni circoli ecclesiastici per l'accademia degli Investiganti, in seguito alle quali (secondo la testimonianza del D'Andrea) l'accademia stessa fu chiusa. Il B. esamina al proposito il manoscritto autografo, conservato a Cosenza, dell'inedito *Giannettasius vel de animarum transmigratione Pythagorica Dialogus* del Cornelio; e mostra come l'autore, interpretando tutti i miti pitagorici (e in particolare la metempsicosi) come esauribili in un significato simbolico di suggerimento morale, ed accostando ai miti pitagorici i miti cristiani, accenni a mettere in dubbio il carattere personale della sopravvivenza, colla sua insistenza sul motivo politico-morale del mito della punizione e del premio oltremondani. In modo tale che riuscirebbero così confermate quelle voci di miscredenza del Cornelio in fatto di immortalità che si diffusero a Napoli all'epoca del processo contro gli « ateisti ». Ma

il B. non si arresta neppure a questo livello, che potrebbe apparire pur sempre di polemiche culturali (anche se legate a forze concrete); e scende ad individuare la funzione sociale di certe impostazioni. Si leggano ad esempio le seguenti osservazioni sulla concezione del diritto, quale conservazione delle formule del giusto ma insieme apertura di sempre nuovi privilegi, che fu propria del Caramuel: « Si tratta di una soluzione il cui successo si spiega colla corrispondenza alla situazione storica napoletana in cui vecchi e nuovi ricchi, nell'ambito dell'ordine politico esistente, tendono a strappare il più largo margine di concessioni al loro interesse privato. Caramuel spiega e giustifica colla morale lassista questo movimento oggettivo, che non riguarda solo Napoli, ma ha una estensione europea, che lo caratterizza come un momento della costruzione dello stato moderno » (p. 61). Si vede bene così come l'erudizione del B. nono sia affatto del tipo dell'erudizione da società di studi « eleganti »: circola in essa un pensiero molto moderno, nella fattispecie un marxismo duttile e sfumato che ha bruciato ogni residuo di sociologismo meccanicistico. Questo aspetto della metodologia del B. lo si può cogliere agevolmente soprattutto in riferimento alle pagine che egli dedica alla scuola giuridica napoletana, rappresentata, oltre che dal Caramuel, dal D'Andrea e dal De Rubeis. Il loro nuovo senso del diritto, concepito non più come assoluta giustizia, ma come reale mediazione sociale, è definito dalla preminente importanza data al diritto privato: la legge avrebbe per compito la garanzia della proprietà, ma ciò non esclude poi l'appello nel contempo alla *benignitas* groziana (considerazione delle attenuanti, abolizione della tortura, ecc.). Lo stato deve dare queste garanzie e deve perciò anch'esso appoggiarsi sulla legge, rinunciando quindi all'uso della violenza.

Diritti privati e autorità dello Stato, sono pertanto i termini del dibattito, fino a Vico. La valorizzazione del diritto privato si esprime nel D'Andrea in un'esaltazione della figura dell'avvocato che, osserva ottimamente B., « dà la misura delle modificazioni sociali che devono essere presupposte per intendere questa nuova funzione dell'avvocato. Dopo la fioritura umanistica del secolo XIV, e XV, dopo la crisi del secolo XVI per cui vengono a mancare all'intellettuale i tradizionali strumenti della protezione cortigiana, ora l'intellettuale ha ritrovato nelle aule dei tribunali il luogo della propria funzione; e qui egli porta lo stesso senso della propria superiore missione, legata al concetto della universalità della cultura. Ciò presuppone naturalmente una attenzione nuova rivolta ai diritti soggettivi, agli interessi privati, ai motivi di equità, senza cui non sarebbe spiegabile il nuovo orientamento professionale, e la grande valutazione della professione avvocatesca »; donde la « rivendicazione di una maggiore autorità dello stato indispensabile per dare alle controversie private il carattere del ricorso ad una superiore autorità pubblica.... I nuovi gruppi intellettuali, la Chiesa, vasti settori della stessa nobiltà hanno l'interesse ad appoggiare una concezione più lata del diritto, che di fatto si afferma dopo la rivoluzione del '47, e che darà poi origine ai più impegnativi conflitti colla autorità ecclesiastica per una maggiore libertà intellettuale. A svegliare questo mondo di idee hanno largamente cooperato le idee lassiste in primo luogo; secondariamente l'influenza olandese particolarmente viva in questi anni; e più tardi la meditazione degli avvenimenti inglesi, oltre che l'interno modificarsi della società napoletana in relazione agli avvenimenti del '47, e l'esigenza chiaramente posta dalla rivoluzione popolare di uno stato di diritto, che sostituisse gli aspetti di governo personale e di repressione della libertà intellettuale, largamente in funzione prima del '47 » (n. 254, p. 150). L'ammirazione per la società e la cultura inglese risuona anche nel Vico, il quale tuttavia nel *De ratione* rivendica l'assoluta preminenza dell'interesse pubblico contro la corruzione che tal principio gli appare aver subito per la sempre maggior considerazione di quella equità naturale che, opposta alla « equità civile », ha portato alla degenerazione della giurisprudenza da scienza del giusto a precettistica dell'equità: « Si andavano in Napoli dibattendo due soluzioni ai problemi del diritto. L'una che si rifaceva a Grozio e ad una prevalenza della equità naturale...; l'altra giungeva a sostenere che la *civilis facultas*, che pur nasce dalla moltitudine, non può risiedere in qualcosa di distinto dalla persona pubblica, ed i motivi

di equità rappresentano una corruzione di questo potere che veniva idealizzato nelle sue prime fasi (per esempio le leggi delle XII tavole). La diversità ed opposizione di queste due soluzioni trova in Vico non una soluzione formale, ma l'inserimento in un nuovo contesto, che parte dalle condizioni storiche di ciascuna epoca. Il diritto nasce come arcano misterioso per la necessità che deriva dalla stessa ignoranza delle moltitudini; si sviluppa come ricerca di equità per il presentarsi di una coscienza dei limiti dei diritti di ciascuno, che permette allo stato di rinunciare alle sue coperture misteriose. Sullo sfondo della soluzione si intravede il concetto di storia, come nuova dimensione di giudizio. La soluzione ultima che Vico propone e che investe la questione di una legge costituzionale dello stato, rappresenta la soluzione storica attuale, che implica non un rifiuto della equità naturale, ma un suo inserimento entro la condizione storica. I gruppi dirigenti napoletani che si erano battuti nel secolo passato per le libertà civili, devono ora assumere coscienza dell'interesse generale, sotto forma di *salus reipublicae*, e quindi di azione politica » (p. 338).

Riguardo all'altro tema, dell'autorità dello Stato, c'è da dire che la nuova attenzione al diritto privato finì col favorire soprattutto la Chiesa, che in breve tempo divenne il più grosso proprietario, e minacciò di raccogliere nelle sue mani tutta la proprietà rustica ed urbana e anche il commercio del regno. Nella lotta che così si venne a delineare tra Stato e Chiesa (e in cui rientra anche la persecuzione degli Investiganti) la cultura napoletana si divise in due schiere, una che continuava ad accentuare l'importanza dei nuovi ceti dirigenti colti, l'altra che puntava tutto sul potere regio: « In altre parole mentre tra i due gruppi vi è convergenza nell'obiettivo ultimo [la lotta contro le pretese della Chiesa], vi è poi differente valutazione delle forze che possono di fatto sforzarsi di raggiungere l'obiettivo stesso » (n. 324, p. 266). Col cadere del dominio spagnolo viene sempre diminuendo di importanza la corrente umanistico-groziana mirante ad una limitazione del potere statale e ad una difesa della libertà della cultura; mentre prende forza l'altra che vuol condurre la lotta contro lo strapotere ecclesiastico in funzione del re e del potere centrale più che dei gruppi dirigenti indigeni. Entro questa corrente regalistica può in qualche modo essere inserito anche il Gravina, sostenitore di una teoria della luce mentale come opposta alla natura e, analogamente, di una concezione sociale in cui il rapporto mente-corpo è riprodotto nel rapporto tra il ceto dirigente dei sapienti e la *feritas* delle moltitudini « rudes » e « agrestes ». Orbene, quando nella IV delle *Orazioni inaugurali* il Vico esalta la nuova aristocrazia laica dei giuristi, dei filosofi, degli scienziati, nobili o plebei, rivendicando ad essi, come ceto politico, una funzione di governo, appare evidente come egli segua in tal modo la corrente umanistico-groziana, facente capo al Valletta. Egli mantiene cioè la teoria dei gruppi dirigenti che era stata degli Investiganti, così come mantiene la loro concezione della mente: come questa è inserita nella natura in un rapporto di continuità, e non vi si sovrappone dall'alto in posizione di assoluta eterogeneità, così i ceti dirigenti sono sì i soli che abbiano coscienza politica, ma non sono staccati dal tessuto sociale, sono anzi strettamente legati in particolare ai ceti medi, per cui non devono illuminare i più dall'alto, ma enuclearne piuttosto le oscure esigenze razionali che pur vivono nelle moltitudini. A conclusione di tutto ciò è lecito al B. fare un'affermazione di straordinaria importanza: la fedeltà del Vico alla concezione dei gruppi dirigenti che ebbe il Valletta e in genere alla metafisica della mente degli Investiganti, « spiega comunque la posizione di isolamento in cui negli anni futuri verrà a trovarsi, insieme ad alcuni altri, che condividono la soluzione da lui accolta » (p. 321). Come si vede, col suo rigoroso metodo storico-critico, il B. riesce a dar ragione di un fatto che s'era sempre imposto agli studiosi, ma che quasi sempre era stato interpretato antistoricamente, attraverso l'immagine del solitario « precursore »: in realtà la solitudine di Vico risulta invece determinata dai suoi stessi legami con le dottrine elaborate dalla cultura investigante, sommerse verso la fine del secolo dalla reazione mentalistico-giansenistica.

Questa « reazione » è studiata dal B. in uno dei più bei capitoli del suo libro, che

offre tra l'altro larga materia di interesse anche agli studiosi di storia della letteratura. Egli vi studia il giansenismo a Napoli, preliminarmente opponendosi alla riduzione alle posizioni regalistiche che ne aveva compiuto il Croce. (Perché si dia giansenismo, afferma il B., occorre anche una teoria della natura come malvagia, o almeno non buona, ed una teoria della grazia). Quanto ai dubbi sull'eventuale giansenismo, se non del Muratori maturo, almeno del Muratori giovane, il B. dà una risposta nettamente negativa, fondata sul rilievo di quel concetto di « buon gusto » che, identificabile in pratica col concetto di ragione, la presenta in realtà come punto di arrivo della natura e non come suo distaccato giudice: Muratori giovane si dimostra « fiducioso sostenitore delle capacità riformatrici di una cultura erede dell'umanesimo.... Non ci fa sentire alcun drammatico distacco dalla natura; anzi.... si sente lo stesso respiro umanistico e preilluministico delle orazioni vichiane anch'esse legate alla fiduciosa capacità riformatrice della cultura » (p. 234). Chi è allora che ha operato il distacco tra la natura e la ragione, il peccato e la grazia? Chi è che ha quindi avviato una nuova filosofia della mente, opposta a quella degli Investiganti? I teorici della filosofia della luce, risponde il B., raccolti attorno all'Accademia dei Luminosi, in pratica G. V. Gravina e Gregorio Caloprese. Era a costoro che si riferivano polemicamente il D'Aulisio ed il Giannone quando attaccavano gli « origeneriani » che pongono un'assoluta separazione tra la mente e il corpo. Alla quale posizione si lega poi nel Gravina una svalutazione della ricerca matematica ed una correlativa esaltazione della purezza matematica. Da analoghi motivi è dettata la condanna delle passioni e della ricchezza e la valorizzazione della *pietas* interiore e della povertà. Su presupposti di tal fatta sorge l'estremo pessimismo nei confronti del mondo presente, del tutto corrotto, che è ben visibile nelle tragedie del Gravina (« .... del vizio mai la forza / da virtude non s'ammorza »). Nella stessa direzione procederà il Caloprese, attuando quel cartesianismo ortodosso che si riflette tra l'altro nella nota lettera del Metastasio sul corpo-macchina, teoria la cui affermazione sarebbe stata in verità del tutto inconcepibile solo alcuni anni prima, all'epoca del Borelli e del Cornelio.

È proprio da questa rinascita cartesiana che Vico sarà costretto a meditare i temi più tipici della metafisica e della gnosoleologia di Cartesio, per prendere posizione contro di essi. E la sua distanza dalla corrente graviniana è possibile coglierla sia a proposito di temi particolari che sul piano delle concezioni generali. Si pensi per esempio al motivo delle favole antiche, che il Gravina interpretava razionalisticamente riassorbendole nel riferimento ad un misterioso sapere occulto primitivo; è evidente che quando Vico si oppone alla spiegazione platonica e baconiana delle favole antiche come espressione di sapienza riposta, l'oggetto più vicino della sua meditazione e della sua polemica è proprio il Gravina, contro il quale afferma per l'appunto il carattere « popolare » e soprattutto « politico », anziché filosofico-riflesso, delle favole, così come già aveva sostenuto Leonardo di Capua. Analogo contrasto può riscontrarsi tra Vico e Gravina nella valutazione dell'industria e del commercio: mentre Gravina esaltava la condizione contadina come la meno perniciosa alla sicurezza interna dello Stato, dimostrando così come sotto le sue posizioni stoicizzanti si nascondesse l'ideale di una società ad economia prevalentemente agraria, il Vico all'opposto proseguirà anche in questo caso la corrente del Valletta, esaltatrice dei nuovi ceti medi colti e inoltre delle arti e del commercio; e prenderà i più progrediti popoli europei (Francia, Olanda, Inghilterra) a dimostrazione della sua tesi della solidarietà tra la cultura letteraria di un popolo e la sua potenza industriale. Anzi si può dire che lo schema generale della lotta antifeudale passerà da Vico direttamente nell'Illuminismo: la sua concezione del progresso industriale e commerciale come lineare, inserentesi senza fratture nel corpo sociale esistente, passerà poi in Genovesi, anche se in questo caso spogliata di quei motivi filosofici generali (legge della ripetizione storica) che invece torneranno di attualità in presenza di una reale frattura del corpo sociale (Pagano) o in sede di meditazione su di essa (Cuoco).

Ma è sul piano generale che la distanza tra Vico e i filogiansenisti risulta incolmabile, giacché il suo presupposto fondamentale rimase sempre la bontà e la provvidenzialità

della natura, entro la quale si inserisce l'uomo. (Il che non implica però alcuna vicinanza di Vico al fronte dei gesuiti e quindi dei reazionari, come il B. ottimamente dimostra contro Paolo Rossi, utilizzando tra l'altro un'importante testimonianza di un contemporaneo, Biagio Majoli d'Avitabile, che nel 1709 schiera decisamente Vico tra gli antiprobabilisti. Il Vico appartiene in realtà a una specie di « terzo partito » in polemica con entrambe le posizioni teologiche, e nel quale possono farsi rientrare così un Malebranche come un Fènelon — come il Gouhier ha dimostrato per il primo di costoro). La provvidenzialità della natura era stata un presupposto per tutti gli Investiganti, i quali a loro volta l'avevano ereditato dalla filosofia del Rinascimento (ed in particolare dalla scuola del Campanella) e lo esemplificarono spesso attraverso il ricorso alla saggezza animale (così come non mancherà di fare neppure il Vico). È vero che nella prima opera di Vico, la canzone *Affetti di un disperato,* si presenta una disperazione metafisica legata ai temi del dolore cosmico e della decadenza del mondo (e tuttavia il deciso lucrezismo vi rivela già lo scolaro di Leonardo di Capua); ma è vero anche che già con le canzoni del '94 emerge un tema, quello dell'azione umana, che permette al Vico di superare la disperazione e di avviarsi al vigoroso entusiasmo delle *Orazioni,* sulla base del quale si innalzerà la successiva costruzione metafisica. (Le due canzoni sono dominate dal tema della luce, ma questa non è più intesa, come in Gravina, quale produttrice di conoscenza, ma piuttosto quale suscitatrice dell'azione). Il processo è compiuto con le due orazioni del '96-97, in cui si assegna come fine dell'azione l'operare per un mondo che garantisca il massimo della pace, della tranquillità, della sicurezza; il che implica che la prudenza possa vincere la natura. Donde una netta polemica contro il moralismo ed in particolare lo stoicismo.

Questa concezione umanistica (groziano-ciceroniana) trova il suo sviluppo nelle *Orazioni,* tutte rivolte a rispondere al problema di come la cultura possa servire nel modo migliore alla società: la mente (come in Leonardo di Capua) è quell'*igneus vigor* che permette il moto, è *Deus in nobis* (I$^a$); la *vis* che si esprime nella mente può esser regolata dalla *prudentia* che guida l'azione umana verso l'utilità generale (II$^a$); i popoli colti sono anche quelli che più durevolmente possono affermare la loro potenza (V$^a$); scienza, eloquenza e virtù sono gli strumenti di un pacifico vivere associato (VI$^a$). Solo in tal modo (quindi attraverso la vita sociale e non attraverso speciali pratiche religiose) si realizza la vittoria su quella *libido* che è all'origine del « peccato ». Le orazioni V$^a$ e VI$^a$ ricevono un'importante integrazione nel *De Rebus gestis Antonii Caraphei,* in cui il Vico tenta l'assorbimento di alcune idee hobbesiane nel suo contesto prevalentemente groziano, recuperando al concetto della natura creatrice una violenza che ora non è più vista come la sfrenatezza dello stolto (come nelle *Orazioni*), ma come una storica necessità. In tal modo il Vico vien modificando quella concezione idillica del primitivo che egli aveva ereditato dal suo maestro Leonardo di Capua (dal quale era in larga parte passata anche in Arcadia); e non fa del resto che continuare quella concezione del *De antiquissima,* secondo la quale il male è sempre commesso « sub specie boni », per ignoranza. Questo concetto sarà ripreso nel *De Uno* a proposito degli esseri primitivi vissuti in istato ferino: essi peccano senza saperlo; solo nelle prime società umane, sorte sulla distribuzione delle utilità materiali, sorge la possibilità e di una presa di coscienza del peccato e del *pudor* che ne consegue. Il *pudor* dà origine alla coscienza, fa passare dal regno animale alla storia umana, e spiega la genesi delle religioni (mentre nella *Scienza Nuova Seconda* l'origine della religione sarà esplicitamente riferita al lucreziano « timore »). Dal *pudor* sorge la *auctoritas,* cui si oppone costantemente la *libertas,* come esigenza ugualitaria fatta valere dalle classi sottomesse. Il contrasto è in sé di natura metastorica e, come tale, si ripresenta di continuo nella storia (*optimates-plebs*). Anzi, il corso della storia appare al Vico ritmato dal sempre maggiore incidere sulla realtà della metastorica esigenza di uguaglianza: leggi agrarie. Qui — afferma il B. — si può cogliere insieme il punto di forza del pensiero del Vico e i suoi limiti. Da una parte egli concepisce l'azione umana come creatrice non in senso assoluto, ma all'interno delle condizioni effettive di

una situazione determinata (e perciò la storia umana non è astratta storia della *libertas*, ma del rapporto tra essa e l'*auctoritas* che le si oppone); dall'altra il progresso della *libertas* resta in Vico pur sempre legato al concetto della « tutela », per cui cambiano in parte o totalmente i ceti politici, ma non può venir meno la funzione della « tutela ».

Il riferimento alla « provvidenza », mentre spiega la possibilità che la storia umana possa in determinate condizioni presentare un ritorno all'indietro, si giustifica con una legge della autoconservazione della nostra specie che non ha pochi punti in comune con la inconscia saggezza teorizzata da Leonardo di Capua a proposito del mondo animale. Non per nulla si può vedere come nella *Scienza Nuova Prima* « i concetti di *provvidenza* e di *conservazione* si scambiano continuamente nel testo vichiano » (p. 384). La provvidenza è inseparabile dal concetto di Dio-mente-etere e può esser definita come « un istinto umano, o come dice il Vico un senso comune, così come esso era stato teorizzato da Campanella, ed anche dalla tradizione inglese ed in particolare da Herbert di Cherbury » (p. 385). Tra lucrezismo e cartesianismo, nello scontro tra diverse concezioni del mondo, il Vico ha evidentemente optato per la prima posizione: il principio metafisico della conservazione storicamente è infatti frutto della nostra integrazione nella natura. Anzi è solo nella fase della ragione spiegata che la tendenza diventa cosciente; nelle precedenti opera spontaneamente, per istinto, e in tal modo torna ad operare quando si abbia il ricorso della barbarie. Nella *Scienza Nuova Seconda* si può poi vedere bene come questo ultimo motivo non sia presentato come assolutamente necessario: il ricorso può essere evitato dalla saggezza degli uomini (come dimostra la storia del popolo ebraico), ma — quando avviene (a causa della corruzione che la saggezza non sia riuscita ad evitare alla ragione) — risponde certamente ad un motivo provvidenziale. (La teoria dei corsi e ricorsi era già presente in Leonardo di Capua, ma caratteristico del Vico è tra l'altro il fatto di presentarne una motivazione « sociale »: lo squilibrio tra un'epoca e l'altra e quindi lo svolgimento storico, è in primo luogo squilibrio sociale, in quanto interi ceti che non si sentono più vitalmente integrati nella società esistente si mettono in movimento al fine di ristabilire l'equilibrio attraverso una trasformazione sociale).

Tutta la meditazione dell'ultimo Vico è rivolta a ricostruire il concetto del « vero » in rapporto alla materialità o naturalità del nostro essere (che coincide colla provvidenzialità immediata della natura): questa è il *primum*, il « vero » è la espressione seconda di tal *primum*, e perciò le idee vanno riportate alle cose, delle quali seguono il corso (secondo quanto ci insegna una celeberrima degnità). Il rapporto si attua in forme diverse secondo le epoche, ma la sua direzione è sempre nel senso di un aiuto alla tendenza all'autoconservazione: religioni, scienza fisica, lingue, ecc., si sviluppano dalla naturalità alla razionalità, ma continuano sempre a costituire delle risposte ideali dell'uomo alla necessità della propria conservazione. Mentre precedentemente al Vico interessava semplicemente penetrare nel misterioso regno della fantasia, nella *Scienza Nuova Seconda* il suo tentativo è di vedere nella fantasia stessa una verità, che giunge per altra via al risultato cui giunge la più fine ricerca scientifica e filosofica nell'epoca della ragione. In tal modo il Vico viene a presentarci una teoria storicistica della ragione, intesa non come il risultato di una illuminazione superiore, ma come figlia della natura e conquista dell'uomo che deve progressivamente impadronirsene. È per questa prospettiva che sono interpretabili entro la umana verità anche la sensibilità primitiva ed in generale il mondo delle passioni e degli istinti, « che non si perdono ora più in una notte di incomprensione, ma assumono invece significato in relazione alle situazioni storico-sociali in cui si manifestano e si ripetono » (p. 404). Sarà questa la maggior eredità filosofica del Vico; mentre all'Illuminismo è riservato il compito di superare quei limiti di quietismo che, in relazione al suo ottimismo naturalistico, ancora fanno ombra sullo storicismo del Vico.

Come si può vedere, tra il Vico di B. e quello di Croce o di Gentile c'è per lo meno la stessa distanza che tra il Bacone di Paolo Rossi e il Bacone di Fazio-Allmayer o tra il Locke di Viano e quello di Carlini. Col che si vuol dire che in realtà il libro esaminato è una di quelle opere che danno un po' il polso di una situazione culturale, interpretandone

le esigenze; è un maturo e stimolante esempio di quella storiografia integrale che sembra oggi annunciarsi dopo le opposte unilateralità del positivismo e dell'idealismo. Se volessimo indicare la forma in cui si presenta la estrema onestà mentale del B., il termine più appropriato ci sembra quello di umiltà; un'umiltà che si rivela così nel titolo modesto del libro come nello stile al massimo antiretorico, scarno e senza alcuna punta interiettiva: non si tratta di acrisia, ma all'opposto di una critica concepita innanzitutto come documentazione nuova e ricerca originale. È un libro pieno di recuperi e di autentiche scoperte, e tuttavia non vi si trova alcun tono rivendicativo: tutto è finalizzato alla delineazione accuratissima di un quadro ricco di particolari, ma scelti in modo tale da offrire al lettore continui richiami interni, e quindi delle linee complessive perspicue, nonostante la densità veramente notevole dell'esposizione.

SERGIO C. LANDUCCI

---

## A RICORDO DI GIUSEPPE BANDI

Il giorno 9 aprile a Livorno, nella sede del giornale *Il Tirreno,* che riassumeva il nome originario *Il Telegrafo,* è stata scoperta questa epigrafe alla memoria del Bandi, dettata da Luigi Russo, alla presenza delle autorità politiche e religiose. Poiché il Russo è stato studioso del Bandi, si riproduce qui l'epigrafe stessa:

A GIUSEPPE BANDI
NATO A GAVORRANO NEL 1834
SPENTO IMMATURAMENTE A LIVORNO NEL 1894
CAPO DI UNA RIVOLTA MAZZINIANA IN TOSCANA NEL 1857
PER CUI PATÌ PRIGIONIA PER UN ANNO
UFFICIALE NELL'ESERCITO PIEMONTESE
PRESCELSE NEL '60 SEGUIRE GARIBALDI
FU SUO AIUTANTE DI CAMPO
FERITO A CALATAFIMI
CONTINUÒ NELLA SUA OPERA
SCRIVENDO « I MILLE »
DIARIO E CRONACA DELLA IMPRESA SICILIANA
RIENTRATO NELL'ESERCITO PIEMONTESE
EBBE DALLE MANI DI VITTORIO EMMANUELE
LA CROCE DI SAVOIA
ALLA BATTAGLIA DI CUSTOZA DEL 24 - VI - 1866
CONTINUÒ NELLA VITA CIVILE
LA SUA BATTAGLIA PER LA LIBERTÀ
« IL TELEGRAFO » DA LUI FONDATO
VOLLE NEL CENTENARIO DELL'UNITÀ
PORRE QUESTO RICORDO

# NOTERELLE E SCHERMAGLIE

***Ricordo di amici scomparsi.***

## RICORDO DI WALTER MATURI

Walter Maturi era nato il 1902 (15 novembre) a Latronico in Basilicata, ed è morto a Roma mentre pacatamente discorreva con un candidato alla libera docenza, il 21 marzo 1961 verso mezzogiorno, determinando il funesto accaduto un grande scompiglio nella scolaresca e nella cerchia dei colleghi. Egli aveva studiato all'Università di Napoli, discepolo di Michelangelo Schipa, ed era venuto a poco a poco accostandosi alla storiografia di tipo crociano, ma portando in ogni sua ricerca una grande temperanza di idee. I suoi lavori principali, *Il Concordato del 1818 fra la Santa Sede e le due Sicilie,* e *Il principe di Canosa* già davano la fisonomia completa dello storico. Vincitore di un concorso universitario, noi fummo lieti di chiamarlo con voto unanime all'università di Pisa, nel 1939; e stette con noi fino al 1947. Fu poi chiamato a Torino dove egli andò volentieri per una ragione di carattere sentimentale, perché aveva sposato la figliuola del viterbese Pietro Egidi, già professore dell'università di Torino, morto anche lui improvvisamente in montagna assistito da Lionello Venturi per un infarto; però il Maturi amava riprendere la cattedra di colui che era stato il padre della sua compagna. Noi ci rattristammo molto della sua partenza, ma ne intendemmo il segreto significato. Egli era l'uomo pacifico per eccellenza, pur non essendo uno spirito accomodante. Del resto gli spiriti accomodanti non sono mai fermi, e il Maturi era sempre fermissimo poiché aveva grande chiarezza di idee e disinteresse di ambizioni pratiche. Egli rappresentava la nota più pacata in Facoltà; e era mediatore, per dir così, non per astuzie di calcoli, ma per vocazione nativa, fra le più opposte tendenze.

Gli ho sentito fare anche un corso subito dopo la liberazione, sulla *Storia del Risorgimento,* davanti a vario e folto uditorio, e mi sorprese la scioltezza del suo linguaggio e osservai in quell'occasione anche la grande precisione unita al tono conversevole del suo discorrere. Aveva il labbro inferiore leggermente sporgente che egli socchiudeva quando voleva dire qualcosa di malizioso; per tale qualità fisico-morale io lo chiamavo il nostro Giovanni Giolitti, ed egli sorrideva compiaciuto di questa mia definizione, come se io pensassi veramente che lui fosse un politicone di quelli che la sanno lunga. Mentre la sua attitudine verso la scolaresca e verso i colleghi era di una grande semplicità umana senza alcun sottofondo.

Quaranta o cinquanta giorni prima che egli fosse colpito a morte mi ero rivolto a Lui, con il quale avevo sempre mantenuto affettuosa relazione, perché mi mandasse un articolo sul Risorgimento italiano. Mi pareva che ormai del Risorgimento italiano pochi potessero parlare con la dignità e con la nobiltà di accenti, con cui egli ne avrebbe parlato, in questo momento in cui i clericali si sono annessi perfino Porta Pia. Il Maturi non avrebbe mai contrastato apertamente a questa invadenza clericale, ma con il suo sorriso largo, e con la pacatezza del suo ragionare, avrebbe lievemente respinto gli invasori nei loro termini giusti. Quando io gli ebbi scritto quella lettera, per chiedergli un saggio sul Risorgimento, egli mi rispose parole molto gravi, che seminarono il mio animo di malinconia, in cui mi diceva che la sua vita era attaccata ad un filo, e che non poteva più

sobbarcarsi a nessun lavoro d'impegno, senza mettere a repentaglio la sua esistenza. Io ammutolii, e quando la radio annunziò la sua morte improvvisa a Roma (egli si era recato a discutere le libere docenze) dapprima, secondo la logica del mio temperamento, protestai perché lui ci era andato e poi rimasi come annichilito e mi affiorarono lentamente sulle labbra alcuni versi manzoniani come fossero una preghiera: « Muori compianto e placido; All'incolpate ceneri Nessuno insulterà ». Ho ricevuto lettere di scolari e di scolare, i quali conoscendo il grande affetto che io avevo per Lui hanno sentito il bisogno di comunicarmi il loro scoramento per la sparizione improvvisa di così bravo uomo e di così bravo storico.

Adolfo Omodeo aveva recensito *Il concordato del 1818*, uno dei suoi primi lavori, nella « Critica » del 1930 (pp. 201-209) e aveva iniziato il suo discorso con queste parole: « È il lavoro di un giovane, notevole per la sicurezza con cui l'autore maneggia gli strumenti della storia, domina la letteratura dell'argomento, e contiene la minuta ricerca del particolare in una non mai smarrita visione del tutto ». Il Maturi partecipò alla vita accademica pisana attivamente anche dopo che era passato a Torino: aveva trattato, in un suo corso, il tema « Giuseppe Montanelli », che fu pubblicato in una raccolta di scritti a Pisa. Vi recensiva anche il libro di Nello Rosselli, *Saggi sul Risorgimento e altri scritti*, Torino, 1946, fermandosi sul saggio rosselliano *Un giorno a Fucecchio*. (Io fui compagno a Nello in quella gita e il leggere queste pagine del Maturi mi ha rinnovato altri ricordi dolorosi). Sono molte le correzioni, e i riequilibramenti di giudizi, che il Maturi porta nel giudicare del Montanelli, il quale, come è noto, non ha avuto sempre una troppo buona stampa, anche per il giudizio del De Sanctis; e recentemente su questa rivista ne ha scritto Roberto Ridolfi.

Del Maturi bisognerebbe cercare il saggio *La crisi della storiografia italiana*, pubblicato nella « Rivista storica italiana » del marzo 1930, dove dava un giudizio giustamente severo della storiografia improvvisata e ingegnosa di Alfredo Oriani nel momento in cui tutti la esaltavano, ricollegandosi a un noto articolo dell'Omodeo apparso nel mio *Leonardo* del '26. Un altro saggio notevole è *Partiti politici e correnti di pensiero nel Risorgimento*, pubblicato nei « Problemi storici e orientamenti storiografici » a cura di Ettore Rota, del Marzorati. Bisognerebbe accostare questo suo saggio ai saggi di altri collaboratori, come quelli di Francesco Ercole sul fascismo, di Amintore Fanfani sul problema corporativo nella sua evoluzione storica, di Raffaele Ciasca, *La politica coloniale dell'Italia*, di Alberto Maria Ghisalberti, *La vita italiana dal 1870 al 1914*, di Gioacchino Volpe sull'*Italia del Risorgimento e l'Europa*; e allora s'intenderà meglio quella che era la pacatezza, la pulizia, la fermezza e indipendenza di idee del nostro Maturi. Importante per queste sue virtù il saggio scritto sulla storiografia dell'età moderna nei « Cinquant'anni di vita intellettuale italiana » dedicati a Benedetto Croce. I suoi giudizi erano equilibrati ed equamente distribuiti, e ancora oggi potrebbero far testo.

Altre opere egli sarebbe venuto componendo, perché nonostante non potesse applicarsi eccessivamente per questa sua debolezza cardiaca, egli non era un ozioso né un chiacchieratore a vuoto. Già presso l'editore Garzanti di Milano aveva stampato, nel 1942, il primo volume delle *Opere* di Ruggiero Bonghi, *Stato e Chiesa*, a cui avrebbe dovuto seguire *l'olitica estera*. Esiste, nelle biblioteche pisane, un corso dattiloscritto del Maturi, *La politica estera italiana* a cura del Guf di Pisa, anno accademico 1940-41. Complessivamente si può dire che la storiografia del Maturi riguarda il Risorgimento italiano e che la sua interpretazione è quella di un laico, fermo, e ricco di coscienza morale e d'un contenuto *pathos*. Forse sarebbe utile che uno specialista raccogliesse tutte queste sparse fronde sul Risorgimento, in un unico volume, non dimenticando il corso pisano di cui si diceva innanzi.

Luigi Russo

## RICORDO DI FRANCESCO TROPEANO

Francesco Tropeano nacque in Pisa il 22 agosto 1914 ed ivi, improvvisamente, si spense il 3 dicembre 1960.

Egli nacque di madre pisana e di padre calabrese. Suo padre, Emilio, da Sant'Eufemia d'Aspromonte (prov. Reggio) si era giovanissimo trasferito a Pisa per iscriversi alla facoltà di giurisprudenza di quell'Ateneo, seguendo in ciò una lunga tradizione viva tuttora nel Mezzogiorno d'Italia, e specialmente nella Sicilia e nella Calabria: evadere, almeno temporaneamente, dal borgo natio e respirare le aure d'una terra d'alta cultura e di gloriosa storia, qual è la Toscana. Pisa è poi nel concetto, e direi nell'affetto di quella gente, una specie di città ideale per gli studi severi, priva com'è di grandi svaghi e d'ogni specie di dissipazione, anzi placida e raccolta intorno al suo fiume sonnolento. A Pisa Emilio Tropeano si legò d'intima amicizia con un altro giovane suo coetaneo, anche lui indirizzato agli studi di legge, e che un giorno avrebbe avuto un gran nome non solo nel campo della giurisprudenza, ma anche nella vita culturale e politica della Nazione: Piero Calamandrei.

La Facoltà di giurisprudenza di allora, nel primo decennio del secolo, era in Pisa singolarmente felice perché vantava giuristi di gran fama e dottrina; e basti citare i nomi dei senatori Francesco Buonamici, romanista, e Carlo Francesco Gabba, civilista. Questi due, in ispecie, furono i maestri prediletti di Emilio Tropeano; maestri amati e amorosi nel tempo stesso, perché ebbero ambedue grande simpatia per il loro discepolo calabrese. Tanto è vero che, laureatosi poi brillantemente il Tropeano e sposata la signora pisana Ada Ferrucci, quando gli nacque il primo ed unico figlio — l'amico mio caro che qui dolorosamente io commemoro — in omaggio a quei maestri, ed anche come fausto augurio, gli dette appunto il nome di Francesco.

Ma il piccolo nacque veramente sotto cattiva stella, proprio quando si accendeva in tutta l'Europa quel grande incendio che fu la prima guerra mondiale. Suo padre, già assai bene avviato nella carriera dell'avvocatura, e pieno di speranze e di possibilità, fu una delle innumerevoli vittime di quella guerra; egli morì di ferite riportate in combattimento nel 1917, in un ospedale militare di Messina. Non era ancora sulla soglia dei trent'anni.

Nella lunga e fraterna amicizia ch'io ebbi con Francesco, rarissimamente gl'intesi ricordare il padre, e sempre con accenni fugaci e quasi pudichi: quella sciagura della sua famiglia pesò sempre come un incubo sulla sua memoria, come un'ingiustizia della sorte che aveva colpito insieme, tragicamente, lui e sua madre. La quale, rimasta vedova a 26 anni, e senza alcun bene di fortuna, per crescere la propria creatura dovette presto cercare un impiego, che trovò presso l'Azienda telefonica di Pisa. Il figlio, piccolino, mentre la madre attendeva al suo quotidiano lavoro, restava in casa, affidato alle cure della nonna materna: altra donna già colpita dalla sciagura, perché anch'ella rimasta vedova in età giovanissima. Il Tropeano, per i motivi sopra accennati, ebbe un'infanzia squallida e dura, e respirò, per così dire, l'aria greve e quasi soffocante della duplice tragedia di sua madre e della sua nonna. Ma in tanta sventura, ebbe pure la fortuna d'essere amato, educato e sorretto nel modo più generoso da quelle due donne infelici, che costituivano tutta la sua famiglia e che, nel figlio l'una, nel nepote l'altra, ritrovarono la ragione di vivere e di combattere ancora contro la sorte nemica.

Il Tropeano fece tutti i suoi studi a Pisa, dagli elementari agli universitari. Dei suoi vari maestri, dico di quelli che più propriamente influirono sulla sua formazione intellettuale e che lasciarono un segno nell'animo suo, ricorderò primo fra tutti, nel tempo, Plinio Carli, che allora insegnava lettere italiane nel liceo classico di Pisa. Il Carli fu il primo a scoprire l'ingegno di Tropeano e la sua spiccata vocazione allo studio della poesia e della letteratura. E poiché il medesimo Carli, oltre che studioso valente e accuratissimo, fu anche uomo di grande bontà e gentilezza, presto prese a benvolere questo suo scolaro riccamente dotato, e lo amò sopra gli altri, lo consigliò, lo protesse, lo am-

mise nella sua casa, lo rese quasi partecipe dei propri studi. Il Tropeano non fece mai mistero del gran bene spirituale ricevuto dal Carli, e fino all'ultimo ebbe per lui una devozione filiale.

All'università, dove s'iscrisse nell'autunno del 1933, egli ebbe poi tre maestri veramente indimenticabili: il Marangoni, il Momigliano e il Russo. Ricordiamo qui il Marangoni a preferenza di altri, e lo associamo al nome di quei due illustri critici letterari, perché la predilezione del mio povero amico fu tutta per la poesia e per le arti plastiche e figurative; anzi, per alcun tempo, egli ondeggiò fra il desiderio di laurearsi in storia dell'arte e quello di scrivere un saggio di letteratura italiana. In ogni modo il Marangoni, con quel suo gusto natio e sicuro dell'opera d'arte, con quella sua critica scevra d'ogni astrazione e perfino aborrente da ogni teorica, ma tutta visiva e quasi direi tattile, mirabilmente rivelatrice del linguaggio espressivo dei singoli artefici, esercitò un influsso potente sul Tropeano, e chiarì e irrobustì il natural senso del bello che questi aveva, la sua passione per la poesia della linea e del colore. Per fortunata coincidenza, egli poté anche udire, nelle stesse aule dell'Ateneo pisano, un'altra grande lezione, quella del Momigliano, sottilissimo interprete della poesia della parola, e scrittore suggestivo e malioso. E finalmente, di singolare efficacia fu per la formazione intellettuale di Francesco e per la sua preparazione metodologica nel campo della critica letteraria, il suo incontro con Luigi Russo.

Il Russo, trasferitosi dal Magistero di Firenze all'Università di Pisa nell'autunno del 1934, fu il maestro più diretto e costante di Tropeano negli ultimi tre anni dei suoi studi universitari. Fu il Russo che guarì il Tropeano — e non soltanto questi, ma schiere di giovani — da quell'impressionismo critico, che è così seducente, ma anche così fragile ed evasivo; fu il Russo che alle estrose immaginazioni e agli eleganti dilettantismi di parecchi lettori puri di poesia, fra i suoi primi scolari pisani, contrappose il metodo duro e quotidiano, l'amore per i problemi e per le idee, la necessità di tendere sempre al centro nello studio di un poeta, d'illuminarne tutta la formazione spirituale e il motivo-guida, e di non allontanarsi mai, con svolazzi della fantasia e ricami più o meno artistici, dalle linee maestre del saggio. Parecchi scolari, e fra questi il nostro Francesco, si sentirono da principio a disagio di fronte alla personalità pugnace e talvolta addirittura aggressiva del nuovo maestro, e quasi credettero d'essere repentinamente precipitati dalla poesia nella prosa. Ma poi cominciarono, pian piano, ad affiatarsi con lui; ne riconobbero ed amarono l'umanità calda, la convinzione profonda del proprio metodo, la simpatia sempre pronta per la vera intelligenza, e anche l'alta lezione civile che, in tempi di servitù politica, egli seppe dare dalla cattedra con allusioni talvolta fin troppo trasparenti e pericolose.

Il Tropeano, così recalcitrante da principio, riconobbe sempre, poi, questi grandi meriti del Russo, e gli conservò sino alla fine affetto e gratitudine. Egli si laureò appunto col Russo nel 1937, scrivendo un'ampia e bella monografia sulla prosa dannunziana da *Terra vergine* al *Notturno*. Questa tesi incontrò la piena approvazione del critico siciliano, e fu perfino giudicata degna di stampa. Ma già prima di questa tesi, il Russo aveva avuto agio di apprezzare l'ingegno e il gusto del suo discepolo leggendo due suoi brevi e acuti saggi, l'uno sul Palazzeschi, l'altro sul Cecchi.

Dopo la laurea, il Tropeano fu per due anni incaricato di lettere italiane e latine al liceo classico di Pisa; nel '39 vinse due concorsi a cattedre di italiano e storia negli Istituti Magistrali e Tecnici, e fu assegnato all'Istituto Magistrale di San Miniato; nel '41 fu chiamato alle armi dal gennaio al novembre; nel '42 insegnò a Gubbio nell'Istituto Magistrale; nell'ottobre del medesimo anno fu trasferito all'Istituto Magistrale di Pisa; nel '43 fu richiamato alle armi; nel '44 fu catturato da un reparto di SS e destinato a un campo di lavoro ad Acquacalda (Lucca); nell'ottobre del '44 riprese servizio presso l'Istituto Magistrale di Pisa; nel periodo 1949-58 ebbe l'incarico di lettore di lingua e letteratura italiana presso la Facoltà di Lingue e letterature moderne all'Università di Pisa; nel 1954 fu richiesto nominativamente dall'Accademia Navale di Livorno per l'insegnamento della lingua italiana e presso la stessa Accademia fu direttore dell'insegnamento d'italiano, storia e geografia fino alla morte.

Questo, nelle sue linee schematiche, fu il « curriculum vitae » di Francesco Tropeano. Ma l'incarico più impegnativo ed onorifico ch'egli ebbe, e che dimostra in modo lampante l'alta considerazione di cui egli godette presso studiosi insigni, fu quello di curatore dell'*Epistolario* foscoliano per l'Edizione nazionale, dopo la morte di Plinio Carli. La prefazione del Fubini al volume quinto, uscito ancora col nome del Carli nel 1956, cioè due anni dopo la sua scomparsa, dice già chiaramente quanto il Tropeano fosse esperto in quel lavoro pieno di asprezza e di responsabilità, e quanto validamente egli avesse cooperato alla pubblicazione di quel medesimo volume. Nessuno dunque meglio di lui poteva assumersi l'incarico di continuare e condurre a termine l'opera già nobilmente intrapresa e condotta a buon punto dal suo primo maestro pisano. E se la morte improvvisa ha troncato la fatica del mio amico prima che il volume sesto fosse del tutto approntato, per fortuna il materiale di esso era già in gran parte raccolto; e chi avrà il compito di terminare la non facile fatica e rifinirla, troverà certamente la strada già spianata e sicura. È presumibile anche, o almeno augurabile, che il volume recherà il nome del Tropeano, così come il quinto, al quale il Tropeano aveva pur dato un valido contributo, portò giustamente il nome del Carli.

Qui mi sia lecito aggiungere, senza timore di svelare delicati segreti, che il Fubini incoraggiò sempre il lavoro del Tropeano e che lo seguì sempre con alte lodi e con pieno consenso. Egli ebbe grande stima del mio amico, una stima di giorno in giorno crescente e che — cosa significativa in un uomo come lui di alto valore, ma anche alquanto cauto e distante — pian piano si colorava di amicizia e d'affetto. E quando il caro Francesco si spense, fu proprio il Fubini colui che scrisse alla Vedova — la signora Tina Landucci — la lettera più accorata e più bella, fra tante e tante manifestazioni di cordoglio che giungevano a Pisa da amici e studiosi vicini e lontani.

Volendo ora concludere e definire la figura di Francesco Tropeano, dirò con obiettività alla quale non fa velo il grande affetto ch'io nutrii per lui, ch'egli fu un uomo d'intelligenza pronta, chiara, tagliente; che ebbe vivo il gusto della poesia e anche attitudini non comuni a spiegarla e commentarla; che la sua cultura fu varia e molteplice, e i suoi interessi spirituali diversissimi e inquieti, perché andavano dalla poesia alla pittura, dalla musica al teatro e al cinematografo, dalla politica al giornalismo. Né si creda ch'egli fosse superficiale e dilettante in tutti questi suoi amori; perché d'ogni cosa di cui parlasse o scrivesse, sempre aveva notizie precise e preparazione specifica. Egli ha scritto, prodigamente, una lunga serie di articoli e piccoli saggi pubblicandoli su riviste e giornali di poca risonanza soprattutto nella città natia, e poi abbandonandoli alla lor sorte. Perché egli fu veramente d'una modestia singolare, alieno da ogni ambizione e ostentazione, quasi sorpreso e stupito tutte le volte che una persona da lui stimata gli facesse una lode, gli esprimesse la propria simpatia.

Io che lo conobbi intimamente più d'ogni altro, tante volte lo pregai di non dissipare così la sua intelligenza, di concentrarsi, di limitarsi, di raccogliere almeno il meglio delle sue cose e presentarsi, per un punto d'onore, all'esame di libera docenza. Ma egli, fermo nella sua modestia e anche elegantemente scettico, sorrideva ai miei consigli, così che io restavo disarmato: anche perché le cosiddette docenze, oggi, quasi si regalano al primo vèlite della cultura che abbia il coraggio di presentarsi al cimento. E Tropeano, in realtà, era troppo intelligente, perché avesse bisogno di quel misero crisma.

Tutto ciò, del resto, è ormai lontano e tristemente suggellato dalla morte. Certo la Vedova, quando si sarà un poco riavuta dal gran dolore, farà bene a raccogliere in un bel volumetto le pagine più significative che Francesco scrisse. E prima di tutto i due ampi articoli in cui egli, nel 1942, condensò il meglio della sua tesi di laurea, dopo averla riveduta e ritoccata con mente più matura. Questi due brevi saggi apparvero in una rivista di non larga eco, e quindi possono considerarsi come inediti. E anche il saggio sul Cecchi, edito da una rivista pisana, andrebbe esumato e riportato alla luce. E fra i tanti articoli qua e là sparsi, su argomenti diversissimi ma tutti più o meno interessanti, e scritti con quello stile lucido e terso che fu una delle doti più belle del mio amico, non

sarebbe difficile trascegliere un buon manipolo, che desse un'idea esatta del suo ingegno versatile.

Il Tropeano ha anche lasciato un ampio manoscritto di argomento leopardiano, dal quale potrebbero trarsi, già puliti e pronti per la stampa, almeno due densi capitoli: l'uno sulla formazione spirituale del Recanatese, l'altro sulle *Operette*. Quest'ultimo in ispecie, anche dopo l'esame fondamentale del Fubini, potrebbe contenere osservazioni e note d'un certo rilievo; perché io so che il mio amico non fu mai ripetitore di nessuno, ma che anzi si sforzò sempre di dire qualcosa di proprio, di aggiungere almeno qualche sfumatura sua anche a quello che altri, prima di lui, avesse egregiamente scritto. E la critica, in fondo, consiste appunto in questo lavoro di accrescimento continuo, di rifinitura e levigatura di certi motivi fondamentali e definitivi.

Del resto, a prescindere da ogni altra cosa e dalla misurazione materiale dell'altrui ingegno, che gli uomini grossi soglion fare fondandosi sulla quantità e direi sul peso della carta stampata, per un ricordo onorevole di Francesco Tropeano bastano la sua collaborazione all'Edizione nazionale del Foscolo e il volume sul nostro Ottocento e Novecento letterario (*Civiltà letteraria*, vol. III, Milano, Signorelli, 1960; in 16°, pp. 1200) ch'egli riuscì a pubblicare pochi mesi prima della sua morte. Si tratta di un'antologia ad uso dei Licei classici, scientifici e magistrali. Un volume, dunque, nato per la scuola, nel suo fine più scoperto. Ma chi credesse, con boria dottorale, che appunto per questo esso debba essere intessuto di facili e comuni notizie e di umili chiose, e quindi *a priori* lontano dalla cosiddetta serietà scientifica e dai fastigi della critica, s'ingannerebbe a partito. Questo volume, apparentemente modesto, in realtà è denso di pensiero e di osservazioni acute e calzanti; informato nel modo più scrupoloso di tutta la letteratura critica sui vari argomenti, ma non mai pedissequo e propriamente scolaresco, anzi lampeggiante qua e là di felici tentativi d'interpretazione originale; e sempre chiaro, puntuale, impegnativo tanto nella definizione dei caratteri essenziali di un'epoca o d'uno scrittore, quanto nel commento ricchissimo e cristallino.

È un libro veramente degno di stima. E che l'abbia scritto il mio amico caro, in prossimità della morte, quasi saggio e ricordo della sua nobile mente, molto io ne godo.

GIUSEPPE RANIOLO

## VANN'ANTO' DI GIACOMO

*(Ragusa, 24 agosto 1891 - Messina, 25 maggio 1960)*

Vann'Antò: forse è passato poco meno di un anno da quando, svolgendo dall'esile pacco quello che probabilmente è stato il suo ultimo libro (un'edizione del famoso poema siciliano *La baronessa di Carini*, Messina, 1958) mi ritrovai, dopo tanti anni di lontananza e di distacco, ancora con Vann'Antò, per quella dedica affettuosa, sulla pagina bianca, che sembrava riprendere, senza memoria di tempo o di luogo, al punto in cui era stato lasciato, un discorso interrotto ormai da più di un ventennio.

Forse ero in uno stato d'animo particolarmente favorevole a ricavare un'emozione mista di consolazione e di rimorso da così tenue occasione. E comunque bastevole, per richiamarmi d'un tratto alla fedeltà di certe amicizie letterarie di un tempo; e un po' allo spirito di quel gruppo di amici-maestri, ora disperso e in gran parte decimato, ad opera dei quali maturò, anche nell'apparente modestia della provincia siciliana, un gusto ed un senso delle cose del pensiero, dell'arte e della poesia, che doveva rivelarsi troppo sentito e sofferto come fatto intimo, per poter superare indenne (e indipendentemente dalla statura e dalla produzione di ciascuno) la svolta che lo sviluppo dell'industria culturale ha determinato, dopo la seconda guerra mondiale, nel sentimento dei rapporti umani con la cultura.

Spiriti scontrosi di poeti non laureati, di critici che facevano esperienze su rivistine di corta diffusione e di non meno breve durata, maestri senza cattedra, appassionati alle conversazioni di gruppo in salotti privati, in circoli ristretti, al più nel vano di una libreria amica o nella sala di un caffè letterario, si ritrovarono, non repugnanti o avversi, ma di fatto, estranei e non idonei, per quanti sforzi facessero, ad inserirsi nelle nuove forme dell'organizzazione culturale militante, più o meno « impegnata », in senso buono e cattivo, e comunque sempre e necessariamente in forme approssimative, che essi non si sentivano di adottare e ritenevano in sostanza non congruenti con i valori essenziali della cultura e della poesia.

L'accorgermi che per questo aspetto avevano avuto ragione, costituiva ora appunto per me la parte di rimorso che l'occasione della dedica di Vann'Antò risvegliava. E tuttavia non tanto forte da farmi rompere un momento con la catena degli « impegni », attraverso i quali l'uomo di cultura deve oggi difendere il suo posto nella piazza degli scambi culturali. E per dare l'avvio poi ad una corrispondenza letteraria su di un tema così malinconico!

Non risposi a Vann'Antò; come non avevo scritto a Luca Pignato. E per l'uno e per l'altro, prima di quanto io pensassi, « ecco la fine del viaggio, che parve così breve e fu lunga stagione ». Per servirmi delle parole accorate di Luca in una lirica rievocante appunto i compagni amici di un tempo ora dispersi o perduti: « Compagni sconosciuti — presto amici — parole scambiate come doni — e divise come il pane — Il sangue ci legava nelle sue confidenze — ed il tempo scorreva entro quel rombo — inciso in ogni ruga »... « Solo un breve saluto ». Ed ora « ecco la fine — senza compagni, e a ognuno la sua meta ».

Forse nemmeno il « breve saluto » per questa solitaria fine ci sarebbe stato da parte mia, se ancora uno di quella generazione, e di quella origine, un appassionato spirito come Luigi Russo non mi avesse rivolto, in questa occasione, l'invito a riprendere anche con lui il discorso interrotto più di vent'anni addietro. E in modo per me sorprendente, nel clima di oggi, per l'indicazione puntuale e calzante, che un certo legame ci doveva essere (e c'era) fra quei miei studi su l'ermetismo di molti anni addietro e la poesia di Vann'Antò. Piccolo, modesto legame, come dirò, stabilitosi probabilmente nel clima intimo di quello scambio di idee e « parole divise come pane » fra gruppi di maestri-amici e di amici-maestri.

Comincerò ricordando come Vann'Antò si dedicasse in questi ultimi anni a raccogliere e commentare gli indovinelli popolari siciliani (e la prima raccolta gli procurò nel 1954 il premio Viareggio) [1] e questo lavoro gli desse occasione di scrivere successivamente nel libro *Gioco e fantasia* (Caltanissetta, 1956) alcune pagine assai significative per la comprensione della sua poesia.

In questa opera che si presentava come esposizione sistematica di vari temi di enigmi, indovinelli e scioglilingua popolari o popolareggianti siciliani, riaccostati anche ad immagini analoghe di moderni poeti italiani e stranieri, Vann'Antò si spingeva sino alla « cosiddetta poesia ermetica, la quale appunto ha dell'indovinello ». E domandandosi, con evidente inclinazione all'affermazione: « Come ogni poesia del resto? » (p. 144).

L'accostamento era stato fatto già da me (*Poetica dell'ermetismo*, Firenze, 1942, pp. 118-119) a proposito della poesia di Mallarmè; che, scrivevo, « nel non riuscire talora e risolvere in un valore estetico la propria esigenza di suggestione, tende al semplice indovinello; mentre ciò non toglie d'altro canto che lo schema di questo possa servire da metafora per la immaginosa fantasia di un poeta. Come accade in taluni indovinelli popolari siciliani che definiscono oggetti con immaginose metafore ».

Non saprei giudicare l'importanza, dal punto di vista della letteratura e delle tradizioni popolari, delle raccolte e degli studi di Vann'Antò sugli indovinelli, gli enigmi

[1] *Indovinelli popolari siciliani*, Caltanissetta, 1954.

e scioglilingua popolari siciliani. Ma mi pare evidente che il suo interesse sostanziale non era rivolto al fatto, diciamo così, folkloristico, o ad un'analisi filologica o semantica in senso stretto, ma invece al fatto di trovarsi dinanzi, talora, al primo germe della metafora in cui consiste il linguaggio della poesia. Egli voleva fare tutt'« altro che trarre indovinelli dalla poesia e dalla pseudo-poesia ». « Anzi il contrario semmai! Considerare e gustare gli indovinelli, che resistono oltre il fatto di esser proposti come tali, che hanno vita e piacciono, anche quando se ne conosca la soluzione o prima che si conosca talvolta indipendentemente da essa, come pure immagini e musica » (p. 167). Che Vann'Antò vi riuscisse sul piano critico non si può dire: basterà ricordare la lapalissiana definizione della poesia che è.... poesia; e Dio sa perché (p. 151).

Ma quelle raccolte e quelle annotazioni costituiscono forse la introduzione migliore, e quasi la enunciazione, in forma indiretta, della *poetica* di Vann'Antò e della sua lirica. E non tanto perché qui troviamo la chiave per comprendere il significato di certi grovigli di immagini della sua poesia (come nel caso dei versi *Il campo del figlio* in *Il fante alto da terra*: « Di ferro la radica, il fusto — di legno che ha i rami di carne », che ha origine nell'indovinello su la zappa richiamato in *Gioco e fantasia*, pp. 164-165, per citare un caso) e l'origine di certe insistenze schematiche di versi più recenti.

Ma specialmente per la comprensione e l'intelligenza della sostanza della poesia di Vann'Antò, tutta sostenuta da un vivissimo senso della metafora, come immagine trapassante da un'ordine a un altro di impressioni (« Sono vestito d'azzurro — con un cappello di sole — la canzone in gola: dell'acqua che luccica sotto l'erba ». *È cessata la pioggia*). E poi nesso trapassante di immagini inserite le une nelle altre a suggerire impressioni e ricordi di impressioni (« S'io fossi altro che voce ed anima — il mio corpo altro che sogno, come una creatura dei prati vorrei cibarmi di verde e d'erba »; ovvero: « nuovo e antico pensier vano — di un'amore che finì — torna in sogno — come l'aria profumata della rosa che non c'è più »).

E per ricostruire presenze o assenze di oggetti, come nell'analogia fra il sentimento di tristezza che ispira lo stelo mancante del fiore e il dito della donna amata senza l'anello della promessa d'amore, nelle quartine d'intonazione mallarmeana: « Uno stelo arido oscilla — fra ombra e sole — così triste alla mia pupilla domanda il fiore. — Dell'amata piccolo dito — non pur baciato — chiede il pegno d'amore antico l'anel gemmato ».

E per giungere talora a quella fusione di realtà e sogno, di vita e di morte in un linguaggio che trascorre di continuo in intreccio sensibilissimo di piani diversi, e che non mi pare sia stato spinto tanto innanzi nella poesia italiana contemporanea; come ad esempio nell'ambigua immagine della città-donna dominata dalla morte in *Le rose di Gorizia*: « Ma le tue rose o lontana — che non rispondi o lontana — che tristemente sorridi — nello stupor vano del maggio — ma le tue rose, le rose della gioventù, le fragranti — rose del corpo fiorenti disperatamente d'amore — le tue rose soffocano, peste — come nell'abbraccio supremo — le sbigottite pupille che si dilatan nel nulla — come nell'abbraccio supremo — le chiazze di sangue svaniscono delle ferite mortali che non dolgono più ».

E nelle movenze suggestive nel trapasso di vita e morte di *Pesco in fiore*: « Non sai fante: ma quel pesco in fiore tutto solo in mezzo fra il reticolato nostro e il nemico, che le granate sfiorano senza toccarlo, scoppiano vicino e le fiamme senza bruciarlo.... non sai fante: ma quel pesco è mio, la giuliva anima mia; e io voglio nella tempesta di morte cantare, voglio fra i giorni che disperatamente soffocano questo solo della mia infanzia bella salvare, voglio dei sogni che al risveglio dolce o amaro si spengono, per questo sogno ancora e infinitamente dormire. Non importa ormai della vita e della morte, della speranza e del buio della vicenda del giorno e della notte. Come la vecchiezza giunta all'estremo Nulla indietreggia sulla via del tempo che fu — questo solo *domani* io ho, il giorno, di me padre e figlio, che fiorì sul ciglio del primo Nulla ».

« Il giorno di me padre e figlio » è un riassorbimento, di una espressione popolare-

sca inserita in un tessuto di linguaggio poetico essenziale e raffinato. Si potrebbe dire, anzi, che Vann'Antò (almeno in *Il fante alto da terra* da cui traggo queste citazioni) si sia trovato a compiere, sul piano della lirica moderna, un innesto diretto e senza residui di metafore popolari nel linguaggio analogico decadente (dando naturalmente a questo termine il significato positivo di un determinato linguaggio lirico) analogamente a quello che nel campo della musica (se si fa astrazione dalle dimensioni dei risultati), operavano uno Strawinsky e un Bartok, innestando il canto della tradizione popolare in un linguaggio musicale europeo avanzatissimo, senza residui di inclinazioni documentaristiche e nazionali.

Vann'Antò forse ebbe il torto di insistere sulla genesi popolareggiante della sua poesia, e in certe insistenze di corrispondenze tematiche tra i suoi versi e gli indovinelli e i proverbi siciliani (come nel *Canto di mietitori* in *La Madonna nera,* Messina, 1955). Ma egli non scese al popolaresco documentaristico, e realistico, se non incidentalmente; non uscì mai fuori dal terreno che egli sentiva proprio della poesia: immagini e musica, appunto, generantesi di continuo dall'uso della metafora come matrice del linguaggio poetico; e di un linguaggio metaforizzante considerato come illuminante mezzo di penetrazione di realtà e sogno, di mondo umano e superumano, e rifugio superiore ai mali della guerra e della pace, della vita e della morte, nella solitudine di un tempo fermo e carico di simboli (che ricorda certi romantici tedeschi).

E perciò in Vann'Antò la solitudine si esprime in un sentimento diverso da quello di « a ognuno la sua meta » di Pignato. Nella dedica de *Il Fante alto da terra,* Vann'Antò sin dal 1932 scriveva: « Avevi tanta paura di perderle queste poesie quando te le affidai manoscritte: ma sei più tranquilla ora che si pubblicano e le guarderanno altri? Io era più tranquillo allora.... Sono gli altri come i fanti che montavano di vedetta stanchissimi e, con gli occhi aperti, non vedevano ». Appunto! sarei tentato di dire.

Ma spero che se l'aver diviso per qualche tempo con lui e con Pignato, ora è tanti anni, idee e « parole come pane », mi aiutò a comprendere allora la poesia di altri, abbia consentito oggi di render grazie di questo all'amico morto; e sia pure soltanto con lo scostare, per poco, il velo della sua religione della metafora, e di alcune pregnanti immagini della sua sofferta poesia.

SALVATORE FRANCESCO ROMANO

## REFERENDUM SULLA « DOLCE VITA », SU « ROCCO E I SUOI FRATELLI » E SULL'« AVVENTURA » *

Sono dispiacente di dover ribadire il mio giudizio molto limitativo della *Dolce vita* di Fellini, per diverse ragioni. Prima, perché questo film è un compendio di motivi già scontati dallo stesso regista in film precedenti. Secondo, perché il film a me pare sempre più ispirato a un cattolicesimo putrefatto. Direi che il Fellini è un po' l'Aretino dei nostri tempi, con questa differenza, che l'Aretino cattolico del '500, e con tutta la sua intima corruttela, si rivolgeva a papi, imperatori, cardinali, principi e gentildonne, oltre che a celebri cortigiane, e non meno celebri artisti; il nostro Fellini invece si rivolge alle piccole borghesi, che si trovano anche in mezzo alla aristocrazia. Quindi cattolicesimo putrefatto già quello di Pietro Aretino, ma tenuto sempre su un piano sociale molto elevato; cattolicesimo putrefatto quello del nostro Fellini, ma decaduto già alle forme inferiori della piccola borghesia. Non scandalizzi questo mio giudizio, e a me duole di dover colpire un'opera che ha avuto così largo successo mondano, e che

* Il referendum è stato indetto da Guido Aristarco per *Cinema nuovo.* Riproduciamo qui la risposta data dal direttore di « Belfagor ».

è stata trombeggiata da tanta stampa dell'Occidente, perché io sono persuaso che la cellula cattolica-atea è incapace di proliferare. I cattolici, parlo di questa categoria deteriore, sono defunti da tre o quattro secoli; possono scoprire degli scartafacci, o far credere di averli scoperti loro, e fare gli Angelo Mai in diciottesimo, mentre tutto al più sono dei « cozzoni » del mercato librario perché trovano i milioni, ma essi sono incapaci ormai di inventare una verità, o artistica, o storica, o filosofica. Ho detto « cozzoni », e avrei dovuto dire banditori truccati, come costumano nelle aste pubbliche. A me sono tornati spesso sulle labbra, in questi giorni, i versi leopardiani, ma detti in tono ironico e parodistico: « Italo ardito, a che giammai non posi Di svegliar dalle tombe I nostri padri? ». E con allusione ai vari fra Cipolla della filologia, che, come l'antico, si vantano di avere scoperto la penna dell'agnolo Gabriello, mentre essi scoprono soltanto « i milioni », e anche questi di seconda mano, o terza. Ho sempre insistito, da un ventennio a questa parte almeno, che la religione cattolica può essere ispiratrice altissima di opere d'arte, ma se rinnovata dal profondo sentire dei singoli: Manzoni, Rosmini, Lambruschini, De Marchi, Gallarati Scotti, Barbara Tosatti, e cito scrittori di tutte le grandezze. Ma nella maggioranza il cattolicesimo è ridotto ad essere *instrumentum regni* o *instrumentum mercedis et mercimonii*; e cotesto è cattolicesimo ateo e non fecondo. Tale cattolicesimo ateo può generare tutt'al più un'arte barocca.

Porto diverso giudizio del film di Visconti, *Rocco e i suoi fratelli*, e non perché il Visconti si è ispirato per dir così a una poetica marxistica, ma perché effettivamente, attraverso la sua complessa educazione umana (innanzi tutto l'insegnamento del Verga), egli si è orientato appassionatamente verso il mondo dei primitivi e degli elementari. Non approvo però il Visconti in quelle scene per me di sadismo, quando uno dei fratelli di Rocco uccide l'amica: ci si sente proprio la violenza sessuale anormale. Così disapprovo la scena della rissa dei due fratelli, mentre trovo eccellenti tutte quelle parti in cui il regista ha dato rilievo alle qualità creatrici di questi esiliati dal Mezzogiorno che vengono a cercare fortuna a Milano. Mi lascia perplesso la chiusa del film, con quella moralità che sento un po' appiccicata, cioè a dire l'ultimo dei fratelli di Rocco che deve tornare in paese a ribadire la verità degli antichi, ché il motto dell'antico mai mentì. A me pare che questa sia una derivazione troppo evidente del motivo dei *Malavoglia*, di Alessi, l'ultimo che ricostruisce la casa del Nespolo. Anche qui bisogna andar piano con l'ispirazione marxista: lo spirito marxista si lascia assorbire solo lentamente, e non per astratti teologumeni.

Sono dolente di non poter dare nessun giudizio sull'*Avventura* di Antonioni, perché nei cinema di Viareggio, i soli che io posso frequentare, il film ha fatto un'assai breve apparizione. Di Antonioni ho visto *La notte*, e mi ha lasciato un po' perplesso: in un certo senso mi è parso che Antonioni, se è così in tutti gli altri film, che in questo momento non riesco a ricapitolare nella memoria, abbia una tendenza a quelli che nella prima fase dell'ermetismo si chiamavano « gli spazi bianchi » della poesia. « Io tendo alla pagina bianca », mi disse un giovane poeta, guardandomi piccolo dal sotto in su, sotto un fanale; ed io ebbi quasi paura. Riconosco che questo mio giudizio potrebbe essere anche errato; ed è stato perché non conoscevo *L'Avventura*, ma solo *La notte*, che io mi sono astenuto finora dall'intervenire nel *referendum* vostro sul cinema italiano. In ogni modo ho questa netta impressione, che nei film di Antonioni i personaggi hanno bisogno di farsi più carnosi, e che le pause di silenzio devono essere riempite; altrimenti restiamo sempre all'estetica del punto esclamativo. Devo confermare ancora una volta che la mia competenza è da dilettante, per dir così, perché io vado al cinema per riposarmi dai miei studi letterari soltanto.

LUIGI RUSSO

## LE SCOPERTE FILOLOGICHE E IL LEOPARDI

Il gran parlare che si è fatto in queste ultime settimane d'una pretesa scoperta della seconda *Centuria* del Poliziano (notissima agli studiosi fiorentini almeno da quindici anni) ci ha fatto venire in mente le pagine derisorie che Giacomo Leopardi scriveva da Roma al padre Monaldo, nell'anno 1822, il 9 dicembre:

Quanto a i letterati, dei quali ella mi domanda, io n'ho veramente conosciuti pochi, e questi pochi m'hanno tolto la voglia di conoscerne altri. Tutti pretendono di arrivare all'immortalità in carrozza, come i cattivi cristiani al Paradiso. Secondo loro, il sommo della sapienza umana, anzi la sola e vera scienza dell'uomo è l'Antiquaria. Non ho ancora potuto conoscere un letterato Romano che intenda sotto il nome di letteratura altro che l'archeologia. Filosofia, morale, politica, scienza del cuore umano, eloquenza, poesia, filologia, tutto ciò è straniero in Roma, e par un giuoco da fanciulli a paragone del trovare se quel pezzo di rame o di sasso appartenne a Marc'Antonio o a Marco Agrippa. La bella è che non si trova un Romano il quale realmente possieda il latino o il greco; senza la perfetta cognizione di quelle lingue ella ben vede che cosa possa essere lo studio dell'antichità. Tutto il giorno ciarlano e disputano, e si motteggiano ne' giornali, e fanno cabale e partiti; e così vive e fa progressi la letteratura romana.

E scrivendo al fratello Carlo in data 16 dicembre ribadiva ancora:

Letterato e Antiquario a Roma è perfettamente tutt'uno. S'io non sono Antiquario, s'intende ch'io non sono letterato, e che non so nulla. E poi quel veder la gente fanatica della letteratura anche più di quel che io fossi in alcun tempo; quel misero traffico di gloria (giacché qui non si parla di danari, che almeno meriterebbero di esser cercati con impegno), e di gloria invidiata, combattuta, levata come di bocca dall'uno all'altro; quei continui partiti, dei quali stando lontano non è possibile farsi un'idea; quell'eterno discorrere di letteratura e discorrerne sciocchissimamente, e come di un vero mestiere, progettando tutto giorno, criticando, promettendo, lodandosi da se stesso, magnificando persone e scritti che fanno misericordia; tutto questo m'avvilisce in modo, che se io non avessi il rifugio della posterità, e la certezza che con il tempo tutto prende il suo giusto luogo (rifugio illusorio ma unico e necessarissimo al vero letterato), manderei la letteratura al diavolo mille volte.

Il Leopardi tratteggiava poi la figura dell'abate Francesco Cancellieri, dicendo:

Ieri fui da Cancellieri, il quale è un coglione, un fiume di ciarle, il più noioso e disperante uomo della terra; parla di cose assolutamente frivole col massimo interesse, di cose somme con la maggiore freddezza possibile; ti affoga di complimenti e di lodi altissime, e ti fa gli uni e l'altre in modo così gelato e con tale indifferenza, che a sentirlo, pare che l'essere uomo straordinario sia la cosa più ordinaria del mondo.

Dava poi egli un giudizio su tutta la cultura che faceva capo alla corte papale:

Le corti, Roma, il Vaticano? Chi non conosce quel covile della superstizione, dell'ignoranza e dei vizi? Ma presso a poco tutto il mondo è purgatorio. Questo è proprio inferno, dove bisogna che l'uomo guardi bene di non mostrare che sappia leggere; dove non si discorre d'altra materia che di nuvolo o di sereno, ovvero di donne con le parole delle taverne e dei bordelli; dove mentre per l'una parte non resta all'uomo di senno altra occupazione che gli studi, altro riposo che gli studi, per l'altra parte, in tanta distanza di ogni paese e di ogni animo colto, manca agli studi anche la speranza della gloria, ultimo inganno del sapiente.

Si dirà che il Leopardi era un pessimista, e vedeva tutto nero; ma la verità vera è che egli aveva non solo dottrina profonda, ma grande serietà morale, e voleva vedere chiaro in ogni operosità letteraria. Però egli fu feroce anche contro un alto prelato, il cui vanto maggiore era quello di avere una bella voce, e di avere grande dignità di portamento nel recitare la messa. Così scrive alla sorella Paolina, in data 3 dicembre 1822:

Parlando sul serio, tenete per certissimo che il più stolido Recanatese ha una maggiore dose di buon senso che il più savio e il più grave Romano. Assicuratevi che

la frivolezza di queste bestie passa i limiti del credibile. S'io volessi raccontare tutti i propositi ridicoli che servono di materia ai loro discorsi, e che sono i loro favoriti, non mi basterebbe un in-foglio. Questa mattina (per dirvene una sola) ho sentito discorrere gravemente e lungamente sopra la buona voce di un Prelato, che cantò messa avanti ieri, e sopra la dignità del suo portamento nel fare questa funzione. Gli domandavano come aveva fatto ad acquistare queste belle prerogative, se nel principio della messa si era trovato niente imbarazzato, e cose simili. Il Prelato rispondeva che aveva imparato col lungo assistere alle cappelle, che questo esercizio gli era stato molto utile, che quella è una scuola necessaria ai loro pari, che non s'era niente imbarazzato; e mille cose spiritosissime. Ho poi saputo che parecchi Cardinali e altri personaggi s'erano rallegrati con lui per il felice esito di quella messa cantata. Fate conto che tutti i propositi dei discorsi romani sono di questo gusto; e io non esagero nulla.

Che il Leopardi non esagerasse, ne è prova il fatto che quando si imbatteva in una persona seria, come Angelo Mai, scriveva, oltre la nota canzone, una bellissima lettera, e senza pessimismo di sorta, da Recanati, il 10 gennaio 1820:

Il grido delle nuove maraviglie, che V. S. sta operando, non mi lascia più forza di contenermi, né mentre tutta l'Europa sta per celebrare la sua preziosa scoperta [allude naturalmente ai libri *Della republica* di Cicerone], mi basta il cuore di essere degli ultimi a rallegrarmene seco lei, e di mostrare la gioia che ne sento, non solo in comune con tutti gli studiosi, ma anche in particolare per la stima e rispettosa affezione che professo singolarmente a V. S. Ella è proprio un miracolo di mille cose, d'ingegno di gusto di dottrina di diligenza di studio infaticabile, di fortuna tutta nuova ed unica. In somma V. S. ci fa tornare ai tempi dei Petrarca e dei Poggi, quando ogni giorno era illustrato da una nuova scoperta classica, e la maraviglia e la gioia dei letterati non trovava riposo. Ma ora in tanta luce di erudizione e di critica, in tanta copia di biblioteche, in tanta folla di filologi, V. S. sola, in codici esposti da più secoli alle ricerche di qualunque studioso, in librerie frequentate da ogni sorta di dotti, scoprir tesori che si piangeano per ismarriti senza riparo sin dal primo rinascimento delle lettere, e il cui ritrovamento non ha avuto mai luogo neppure nelle più vane e passeggere speranze dei letterati, è un prodigio che vince tutte le meraviglie del Trecento e del Quattrocento.

Come si vede, in occasioni buone, il Leopardi non era più pessimista, e apriva il cuore alla speranza per il futuro della civiltà letteraria, e non soltanto letteraria, imbattendosi in persone serie. I nostri giornalisti e le nostre giornaliste di oggi invece si contentano dei vari Angelo Mai, e dei vari Poggio Bracciolini, ma di quelli che i tempi mutati offrono. E ci viene in mente la grande beffa, che Fausto Nicolini fece nel 1924, per il presunto ritrovamento delle Deche smarrite di Tito Livio: quando tutto il mondo esultò, e coprì di gloria il fabuloso e trasognato ricercatore e ritrovatore. Ricordo in quell'occasione di avere assistito a un colloquio, in cui Benedetto Croce osservava: « Scoperte del genere avvengono sempre su per giù nell'estate, quando gli studiosi competenti sono assenti da Napoli ». Oggi si può ripetere la frase del Croce, ma senza bisogno di limitarci all'estate, e alla sola Napoli.

Luigi Russo

## LE SCOPERTE DELL'ISOLA DI SAN GIORGIO

Ormai è noto in tutti i piccoli circoli accademici e letterari, che la scoperta della seconda Centuria del Poliziano non è dovuta ai vari ministri dell'isola di San Giorgio. Il proprietario del codice era Renato Piattoli, professore di paleografia all'università di Firenze, il quale ha rinunziato alla trita gloria di facile Angelo Mai, e ha preferito cedere il codice al conte Vittorio Cini. Questo atto di illuminata prelazione (il Piattoli avrebbe potuto avere dagli americani fino a cento milioni), va segnalato ad onore del possidente. Un'altra lode va tributata a Vittore Branca, il quale per necessità amministrative interne, si è dovuto accollare la scoperta annunziandola alla televisione, alla radio, e ai giornali. Un'altra lode va anche a Emilio Cecchi, il quale ha scritto una specie di « canzone ad Angelo Mai », nella sua bella ed arguta e maliziosa prosa, sul *Corriere*

*della Sera*, e al romanzetto che Maria Bellonci ha scritto sul *Punto*, e al bravo nostro amico Aldo Camerino, che sul *Gazzettino* di Venezia, per non restare indietro, ha parlato del nuovo Poggio Bracciolini, pur protestando la sua incredulità.

In verità, chi conosce l'onestà e la solerzia del professor Vittore Branca, il gatto stivalato è stato definito da Emilio Cecchi, non può dubitare delle angustiate ragioni che egli, per giunta cattolico, ha dovuto dire alla televisione e alla radio. Umile sempre in tanta gloria, egli faceva risalire il ritrovamento alla dea bendata, la Fortuna; e naturalmente, dopo qualche settimana di chiasso, dichiarava senza esitazione che non si poteva parlare di scoperta, perché il codice era conosciuto già da quindici anni.

Ora noi non ci preoccupiamo degli scopritori famosi, ma ci domandiamo: chi interpreterà la grafia difficilissima del Poliziano? Ci sono quattro persone competenti in Firenze: innanzi tutto Renato Piattoli, il quale è un espertissimo paleografo, e tutti lo sanno; poi, il marchese Roberto Ridolfi, il quale possiede già da tempo alcune fotografie di pagine del codice; terzo, la Teresa Lodi, l'indimenticabile ex-direttrice della Laurenziana di Firenze; e infine un competentissimo di letteratura umanistica, il professor Alessandro Perosa dell'università di Firenze. Sicché, siamo in buone mani, e siamo sicuri che qualcuno di questi studiosi si vorrà accollare il gravoso incarico di trascrivere il testo polizianesco. Il Branca riconosce da sé che non è persona adatta, perché conosce poco la paleografia; è uscito dalla scuola di Pisa, e io so bene che egli non era affatto un esperto paleografo. Forse ci sarebbe da consultare il dottissimo Giuseppe Billanovich. In ogni modo, gli studiosi, possono essere sereni e fiduciosi, nell'attesa che questo codice possa essere reso noto in tutti i suoi particolari ai lettori. Desideriamo ringraziare, a nome di molti studiosi, il conte Vittorio Cini, che, con illuminato mecenatismo, ha voluto acquistare il codice assicurandolo all'Italia.

Debbo avvertire che per i paleografi io mi sono limitato al piccolo mondo fiorentino, ma ottimi paleografi ci sono all'Università di Roma e all'Università di Padova, per non dire di altre università e della mia stessa di Pisa.

LUIGI RUSSO

---

Si avverte che una recensione di Sergio Antonielli a *Farfalla di Dinard* del Montale, e alla sua prefazione e edizione delle *Poesie* del Gozzano è rimandata per ragioni di spazio al prossimo fascicolo; per analoghe ragioni non si è potuto dare accoglienza a un « ritratto » di Emerico Giachery su Leo Spitzer.

## CENSURA CINEMATOGRAFICA E BUON COSTUME

*Il est plus facile de trouver*
*des moines que des raisons.*
(PASCAL, *Les Provinciales*).

### 1. PICCOLA INTRODUZIONE POLEMICA.

Ah, i giovani d'oggigiorno! « Cavestri de forche, insolenti, lusuriosi, lenguazi, con puoche letare e manco cervelo ». Se non fosse per la icasticità della prosa, così diversa dallo squallido repertorio in uso presso i moralisti nostrani, parrebbero argomentazioni di uno dei tanti nemici dello spettacolo cinematografico e teatrale ovverosia, come è noto, del principale corruttore della gioventù.

Ma nella sfolgorante Venezia o nella dotta Padova cinquecentesca di Andrea Calmo, non v'erano cinema ed il Calmo, attore di successo ed autore di varie opere teatrali, non accusava certo, con le sue sferzanti parole, il teatro, grande passione della sua vita.

Eppure già allora il modo di vivere dei giovani sollevava aspri commenti: del resto nello stesso Vangelo (Matteo XI-16-18) risuonano parole scorate: « A chi assomiglierò questa generazione? .... Abbiamo suonato il flauto e non avete ballato, abbiamo cantato un lamento e non avete pianto ».

Si potrebbe proseguire con le citazioni offrendo a decine gli esempi, fin dalla letteratura classica, dello sgomento causato dai vizi dei giovani. Ma non vale la pena, tanto sarebbe monotono. Ogni generazione guarda con incomprensione e sospetto la generazione successiva, dimentica dei problemi che hanno turbato anche la propria giovinezza. E la storia si ripete puntuale.

Comunque nessuno degli antichi moralisti ha mai potuto provare che la decadenza dei costumi fosse causata da spettacoli o libri: ed anzi contro il loro preteso potere di corrompimento vale il consiglio dell'Apostolo (San Paolo, *Epistola ai Tessalonicesi* I, V, 21): « Provate ogni cosa e ritenete il bene ». D'altronde fino a quando i Vescovi del Concilio di Trento non inventarono la censura per la stampa, nessuno aveva mai pensato che ai libri dovessero farsi risalire i mali del mondo. Libri e spettacoli potranno al più offrire un tema, suggerire una scelta dei mezzi per delinquere a chi già voglia delinquere. Ma non coarteranno mai al male una natura indirizzata al bene: *Omnia munda mundis*. Caino resta sempre Caino ed Abele, Abele. Un giovane è condizionato dalla società in cui vive, dalla famiglia dove è nato e cresciuto, dall'ambiente dove studia o lavora, in una parola dal mondo che lo circonda (e naturalmente dalle malattie e dalla fame).

E d'altro canto la fantasia degli artisti non trae forse ispirazione dalla realtà? Quante Emma Bovary ognuno di noi ha conosciuto nella sua vita? E quanti Don Abbondio? Un autore, un regista non inventa dal nulla il male, ma se lo vede crescere attorno proprio in questo mondo: le coltellate di Rocco a Nadia in *Rocco e i suoi fratelli*, o il suicidio di Steiner ne *La dolce vita*, han precisi riferimenti alla società italiana di oggi. Non interessa qua ora se quelle coltellate e quel suicidio abbiano compiuto valore artistico; dico solo che Visconti e Fellini si sono ispirati ad avvenimenti, e neppure tanto peregrini, della nostra società. Pretendere di far risalire la colpa di analoghi casi di cronaca nera a quei film, è capovolgere cause ed effetti con una sforzatura dialettica buona solo per qualche predicatore di campagna. Né le prostitute han cominciato d'improvviso a ricevere pugnalate dopo *Rocco* né gli intellettuali a suicidarsi dopo *La dolce vita*.

Cerchiamo, in una materia tanto delicata e grave come la libertà dell'artista, di lasciar fuori la ipocrisia. E cerchiamo soprattutto di non considerare « gli altri » come dei poveri sprovveduti che debbano andar difesi da chissà quali pericoli: gli « altri » — quando non siano minorenni — sono nostri eguali ed hanno i nostri diritti.

L'on. Helfer ed il dr. Spagnuolo, tanto per non far nomi, non hanno ricevuto alcuna investitura che li autorizzi a pensare essi soltanto in luogo di tutti i cittadini. Helfer e Spagnuolo non sono più intelligenti e colti di qualunque altro: il loro compito è solo quello di rilevare se sussistano delitti o violazioni di norme imperative negli spettacoli sottoposti al loro esame. Le divagazioni a base di « masse popolari indifese che vanno tutelate » ed i giudizi estetici o moralisteggianti non riguardano il tema. Proprio per questo, cioè per escludere simili divagazioni e giudizi inutili, è necessario quando si discute di censura, tener conto soltanto della Legge e della Logica. Non senza peraltro far precedere l'indagine logico-giuridica da una specie di preambolo: « Ogni censura è inutile, sciocca ed assurda ». Una specie di dichiarazione di principio che serva a riaffermare il fondamentale diritto di ogni uomo alla libertà di espressione.

## 2. Gli articoli 21 e 33 della Costituzione.

Due articoli della Costituzione italiana interessano lo spettacolo: anzitutto l'art. 33: « L'arte e la scienza sono libere »; esso riguarda l'opera teatrale e cinematografica quando raggiunga nobiltà d'arte (e che l'ipotesi sia ben possibile spero non si dubiti da nessuno: l'affermazione contraria del dr. Spagnuolo nell'ordinanza di sequestro per

l'*Arialda* — gli spettacoli non rientrerebbero tra le opere d'arte che l'art. 529 C. P. fa immuni da sanzioni nell'ipotesi di oscenità — è tanto infondata quanto solitaria).

Il secondo articolo, più specifico, è il 21: « Tutti hanno diritto di manifestare liberamente il proprio pensiero con la parola, con lo scritto ed ogni altro mezzo di diffusione. La stampa non può essere soggetta ad autorizzazioni o censure.... Sono vietate le pubblicazioni a stampa, gli spettacoli e tutte le altre manifestazioni contrarie al buon costume. La legge stabilisce provvedimenti adeguati a prevenire e reprimere le violazioni ».

Non è questa la sede per addentrarci in un esame dei gravi problemi sollevati dalla imperfetta integrazione tra la norma dell'art. 33, che sancisce la libertà assoluta per l'opera d'arte, e quella dell'art. 21 che stabilisce un limite alla libertà stessa (sull'argomento si veda in *Enciclopedia del Diritto,* Milano, 1958, vol. III, la voce *Arte* di Mario Grisolia, particolarmente da p. 101 a p. 107). Basterà qui precisare soltanto che l'opera d'arte in quanto tale non può mai offendere il « buon costume », così come del resto prevede l'art. 529 C. P., poiché « l'osceno scompare di fronte al prevalente pregio artistico dell'opera » Cass. Sez. III Penale, 7 luglio 1953, P. M. c. Macchia. (Per il momento equiparo, al fine di semplificare il discorso, la tutela del buon costume con la repressione della sola oscenità. L'argomento sarà approfondito più oltre).

La libertà dell'arte sancita dall'art. 33 è pertanto una garanzia costituzionale che prevale rispetto al limite del buon costume ed è *sottratta ad ogni discriminazione* relativa al contenuto della stessa manifestazione artistica. (Sulla essenzialità della libertà artistica si vedano le profonde considerazioni di Bobbio, *Libertà dell'arte e politica culturale,* in *Politica e cultura,* Einaudi, 1955, cap. VI).

Quando però gli spettacoli vengono presi in esame non come opere d'arte, ma in qualità appunto di spettacolo, in tale caso è applicabile alla libera manifestazione del pensiero il limite previsto dall'ultimo comma dell'art. 21 ed è quindi ammissibile una misura preventiva per la difesa del buon costume.

È chiaro che lo scoglio più grosso sarà dato dalla possibilità di giudicare se si tratti o no di opera d'arte, valutazione questa che può essere fatta solo dall'interprete al quale la Cassazione con due importanti sentenze ha indicato in linea di massima i criteri cui attenersi. La prima (Sez. III Penale, 8 aprile 1952, Jorio) stabilisce che « per opera d'arte non è da intendersi il capolavoro o l'opera unanimemente accettata dalla generalità, ma quella che, espressione del modo di interpretare la vita secondo la personalità dell'autore, valga a suscitare emozioni, procurare godimento intellettuale, trasformare sentimenti, passioni ed idee, commuovere e convincere. Si può tener presente la esistenza di correnti letterarie che considerano lo svolgersi ed il manifestarsi dei rapporti erotici ed in genere le relazioni tra i sessi, con una audace larghezza di vedute, con una libertà di apprezzamento ed una spregiudicata naturalezza di linguaggio che non determinano ormai reazione nel pubblico dato che il comune sentimento del pudore ha ristretto il concetto ed i limiti dell'osceno ».

La seconda sentenza (III Sez. Penale, 20 giugno 1959, Castoldi) dispone che l'opera deve essere valutata unitariamente, non scena per scena; la scabrosità di qualche episodio non incide sul valore complessivo dell'opera che per essere incriminata deve assurgere a tale intensità di rappresentazione erotica fine a sé stessa da farla stimare un pretesto per pura pornografia.

### 3. Il limite del « buon costume ».

La Costituzione all'art. 33 stabilisce dunque che l'opera d'arte non è soggetta ad alcuna limitazione, ad alcun vincolo; all'art. 21 pone invece un limite all'opera cinematografica o teatrale *che non abbia valore artistico.* Questo limite è dato dal buon costume, per la cui tutela forse è ammissibile — dico forse perché la dizione « provvedimenti adeguati a prevenire » si presta a contrastanti interpretazioni — la censura cinematografica,

teatrale o radiotelevisiva (tutela preventiva esperibile cioè nei soli confronti dei mezzi di manifestazione del pensiero diversi dalla stampa).

Poiché peraltro la Costituzione non definisce cosa si debba intendere per « buon costume », occorrerà desumerne il significato attraverso altre fonti logico-giuridiche. Si tratta di una indagine di enorme importanza, perché dalla sua soluzione in uno o in un altro senso potrà discendere maggiore o minore libertà dell'autore. È chiaro, per fare un esempio, che se la rappresentazione di un suicidio dovesse esser ritenuta in contrasto con il « buon costume » (si ricordi che durante il fascismo i giornali non potevano neppure accennare ai suicidi) automaticamente verrebbe vietata negli spettacoli: e così per qualsiasi altro atto teoricamente abnorme della vita d'ogni giorno.

a) *Secondo la Legge Penale.* Di « buon costume » parla anzitutto la legge numero due dello Stato, seconda soltanto alla Costituzione, cioè il Codice Penale; come ognuno sa in questo testo sono raccolte le principali norme di comportamento per il cittadino italiano che non voglia delinquere (e per chi invece lo voglia, vi sono indicate le sanzioni che lo attendono). Il Titolo IX del Libro II del Codice Penale si occupa *Dei delitti contro la moralità pubblica ed il buon costume.* Dal che si deduce subito che il buon costume è un concetto nettamente delimitato poiché in esso non è compresa la pubblica moralità.

Ad ulteriormente precisarne il significato soccorre il testo dei vari articoli promiscuamente riuniti nel Capo I (« Dei delitti contro la libertà sessuale ») e nel Capo II (« Delle offese al pudore ed all'onore sessuale »); cioè il buon costume riguarda solo i reati sessuali o, per meglio precisare, riguarda la libertà sessuale, l'onore sessuale ed infine, ciò che più interessa il nostro argomento, il pudore sessuale.

Siamo quindi alla presenza di una definizione precisa che non dà luogo ad incertezze od arbitri: il Codice Penale si sofferma sulle violazioni del buon costume, ne offre un significato perfettamente determinato ed oggettivo, ed indica le sanzioni al riguardo.

(Non mi pare calzante l'osservazione di chi vorrebbe estendere il concetto di buon costume anche alle ipotesi contravvenzionali previste dall'art. 718 e sgg. C. P. Infatti esse riguardano, come dice il titolo, le « contravvenzioni concernenti la polizia amministrativa sociale » nella sottospecie di « polizia dei costumi ». E, come è intuitivo, una cosa è « buon costume », altra « polizia dei costumi »).

b) *Secondo la Legge Civile.* Potrebbe obiettarsi a questo punto che non solo il Codice Penale si richiama al « buon costume », bensì anche il Codice Civile: così all'art. 31 delle *Disposizioni sulla legge in generale* « ....in nessun caso le leggi e gli atti di uno Stato estero.... di qualunque istituzione od ente, o le private disposizioni o convenzioni possono avere effetto nel territorio dello Stato quando siano contrari.... al buon costume », così soprattutto all'art. 1343 Codice Civile che stabilisce: « la causa (di un contratto) è illecita quando è contraria.... al buon costume ». Secondo la costante interpretazione giurisprudenziale della Cassazione Civile per « buon costume » si dovrebbe intendere « il complesso dei principî etici che costituiscono la morale sociale, cui si conforma la generalità delle persone oneste ed in buona fede in un dato ambiente ed in una data epoca » (Cass. Civile 17 giugno 1950, n. 1552, a proposito della illiceità del gioco d'azzardo, appunto perché contrario al « buon costume »).

La Legge Civile allarga quindi il concetto di « buon costume » in quello di « morale corrente », senza peraltro offrire alcuna definizione giuridicamente precisa che possa escludere criteri soggettivi ed imprecisi.

Il concetto civilistico di « buon costume » è dunque indeterminato e indeterminabile, abbandonato alla assoluta discrezionalità di chi deve giudicare. Il concetto penalistico invece, come si è visto, costringe il Giudice entro limiti ben precisi, giuridicamente predeterminati. (Uso il termine « Giudice » nel senso generale di chi deve interpretare la norma in riferimento al caso concreto).

Da ciò discende una semplice constatazione: poiché la norma costituzionale che garantisce la libertà del pensiero è di ordine generale ed ha carattere rigido, non può essere limitata discrezionalmente dal Giudice (e neppure dal legislatore comune). Per la

stessa ragione è da escludersi ogni interpretazione estensiva o soggettiva del limite del « buon costume »: comprendere nel concetto di « buon costume » quello di « morale » significherebbe offrire al Giudice la possibilità di valutare un'opera teatrale o cinematografica secondo *proprie considerazioni, propri convincimenti personali* e non secondo una norma obiettiva.

In conclusione: il « buon costume » che l'art. 21 della Costituzione pone come unico limite per gli spettacoli riguarda soltanto la materia sessuale, secondo la valutazione penalistica. Il che trova tra l'altro una precisa conferma nel fatto che la Costituzione sancisce *un divieto*: « Sono vietate le manifestazioni contro il buon costume ». E solo la legge penale parla di divieti, quella civile invece esclusivamente di « nullità » o « illiceità » di un contratto.

Anche la legislazione speciale infine offre ulteriore conferma di questa interpretazione: ad esempio l'art. 73 T. U. Legge di P. S. stabilisce un divieto di pubblica recita, per la produzione teatrale contraria « alla morale o ai buoni costumi »: due concetti ben distinti e separati, così come all'art. 3 del Regolamento 24 settembre 1923 che vieta le rappresentazioni cinematografiche di scene offensive « della morale e del buon costume ». (Rimanderei chi desideri maggiori dettagli sulla questione — del resto di incontroversa soluzione — agli autorevoli studi: Pannain, *Delitti contro la moralità pubblica ed il buon costume,* Torino, 1952; Fois, *Principî costituzionali e libera manifestazione del pensiero,* Milano, 1957; Esposito, *La libertà di manifestazione del pensiero nell'ordinamento italiano,* Milano, 1958).

c) *Secondo i Costituenti.* Credo che la migliore conferma dell'esattezza della tesi possa essere data da un riscontro dei lavori preparatorî della Costituzione; se si esaminano gli interventi degli Onorevoli Costituenti che discussero ed approvarono il testo della nostra Legge Suprema, si potrà constatare come essi abbiano chiaramente distinto il concetto di « buon costume » da quello di « morale » e, prescegliendo il primo, abbiamo agito di proposito.

La Sottocommissione per i problemi Costituzionali organizzata dal Ministero della Costituente, presentò all'Assemblea Costituente un progetto dove si diceva testualmente « .... si è convenuto sulla opportunità di stabilire per la cinematografia una eccezione al divieto della censura preventiva, soprattutto a scopo di tutela della pubblica moralità ».

In sede di I Sottocommissione dell'Assemblea Costituente vi fu disparità di vedute tra i due relatori on. Basso e La Pira sulla formula da essi predisposta per la discussione: « Solo la Legge può limitare le manifestazioni del pensiero compiute con mezzi differenti dalla stampa ». (Cioè cinema, teatro, radio, ecc.). Fin qua tutto bene: il disaccordo era sulla restante dizione dell'articolo, proposta dall'on. La Pira e rifiutata dall'on. Basso: « a tutela della pubblica moralità ed in vista specialmente della protezione della gioventù ». A maggioranza (9 favorevoli, due contrari e 1 astenuto) passò l'intero articolo.

La Commissione per la Costituzione (cosiddetta dei 75) peraltro insorse contro quel testo, e gli on. Nobile e Terracini proposero in sostituzione un articolo dove si parlava soltanto di divieto per la stampa « pornografica »: altri deputati illustrarono testi che parlavano di « pornografia ed oscenità » escludendo la « pubblica moralità », finché l'on. Codacci Pisanelli propose la formula di divieto d'« ogni altra forma di manifestazione contraria al buon costume ».

Fu proprio « contraria al buon costume » la formula prescelta per il progetto presentato alla discussione generale dell'Assemblea Costituente. Ed in sede di discussione generale l'on. Moro precisò: « Noi chiediamo che, almeno per le pubblicazioni oscene, almeno per gli spettacoli e per le altre manifestazioni che urtino contro il buon costume, sia ammessa non solo una severa repressione ma anche la possibilità di una prevenzione adeguata ed immediata.... Questo intervento (dell'esecutivo) che in altri casi va guardato con qualche preoccupazione, può essere ammesso con animo tranquillo quando sono in gioco il buon costume e la moralità.... ».

In precedenza altri tre interventi di deputati democristiani avevano toccato il me-

desimo argomento. L'on. Andreotti aveva proposto la formula: « Sono vietati.... gli spettacoli e tutte le altre manifestazioni che siano contrarie alla morale o al buon costume ». Gli on. Trimarchi e Vittoria Titomanlio avevano proposto solo di aggiungere la dizione « .... e alla morale » dopo le parole « al buon costume » del testo proposto e l'on. Bosco Lucarelli di aggiungere « .... e al sentimento religioso del popolo italiano ». Tutti però ritirarono i loro emendamenti, convinti che non era opportuno allargare eccessivamente il limite della libertà di pensiero.

Dal complesso degli interventi sopra riportati emerge con assoluta chiarezza che gli onorevoli Costituenti — anche di parte D. C. — conoscevano perfettamente la distinzione tra « buon costume » e « morale » e scelsero dopo matura riflessione il concetto più ristretto di « buon costume ». E ciò anche per un ordine logico evidentissimo: si era sempre parlato di divieto della « stampa pornografica o oscena ». Dovendo accomunare in un solo concetto le ipotesi di divieto a stampa e spettacoli per la stessa illiceità, venne usato il termine di « buon costume » in quanto con esso si definiva con adeguata terminologia giuridico-penale la volontà dei Costituenti di combattere la oscenità.

Credo pertanto che dalle considerazioni sin qui esposte, si possa concludere che quando la Costituzione all'art. 21 parla di « buon costume » intende esclusivamente riferirsi alla materia sessuale, cioè praticamente al « pudore sessuale ».

### 4. Incostituzionalità dell'art. 3 del Regolamento 24 settembre 1923, n. 3287.

Non resta ora che applicare al caso concreto quanto sin qua abbiamo esposto: e basterà riportare l'art. 3 del Regolamento 24 settembre 1923 n. 3287 a tutt'oggi ancora in vigore, per rendersi conto della sua palese incostituzionalità: « Il nulla osta per le pellicole da rappresentarsi in pubblico non può essere rilasciato quando si tratti della riproduzione:

*a*) di scene, fatti ed oggetti offensivi del pudore, della morale, del buon costume e della pubblica decenza;

*b*) di scene, fatti ed oggetti contrari alla reputazione ed al decoro nazionale e all'ordine pubblico, ovvero che possano turbare i buoni rapporti internazionali;

*c*) di scene, fatti ed oggetti offensivi del decoro e del prestigio delle istituzioni o autorità pubbliche, dei funzionari ed agenti della forza pubblica, del Regio esercito e della Regia armata, ovvero offensivi dei privati cittadini o che costituiscono, comunque, l'apologia di un fatto che la legge prevede come reato ed incitino all'odio tra le varie classi sociali;

*d*) di scene, fatti ed oggetti truci, ripugnanti e di crudeltà, anche se a danno di animali, di delitti e suicidi impressionanti; di operazioni chirurgiche e di fenomeni ipnotici e medianici, e in generale, di scene, fatti e soggetti che possano essere di scuola e incentivo al delitto ».

Questa fitta e confusa elencazione di casi non rientra nell'ambito costituzionale della tutela del « buon costume » se non al comma *a*; l'art. 3 è quindi sicuramente illegittimo. Il fatto che, ciò malgrado, le commissioni di censura seguitino ad applicarlo è soltanto dimostrazione di quanto debole sia la sensibilità giuridica dei governanti in questa nostra Italia, madre del diritto.

### 5. Incostituzionalità del nuovo progetto governativo.

Ma non meno incostituzionale è l'art. 11 del nuovo progetto governativo reso noto verso la metà di marzo 1961 e presentato al Senato come « emendamento » al precedente disegno di legge governativo approvato dalla seconda commissione della Camera in sede legislativa ancora il lontano aprile 1959, e da allora all'esame della prima commissione del Senato. (È interessante notare che le ragioni di questa stasi debbon farsi risalire esclu-

sivamente alle tergiversazioni governative, come ha ampiamente documentato al Senato nel suo discorso del 7 dicembre 1960 il sen. Busoni. Senza l'opera ritardatrice del Governo la legge sulla censura sarebbe già stata varata da un pezzo, nella formulazione approvata dalla Camera).

Dispone dunque il predetto art. 11: « La Commissione, ove ritenga che la proiezione in pubblico del film o la rappresentazione in pubblico del lavoro teatrale, sia nel complesso sia in singole scene o sequenze, importerebbe la sussistenza di un reato non perseguibile a querela di parte, nega il nulla osta alla proiezione o alla rappresentazione in pubblico. Del pari la Commissione nega il nulla osta, se ravvisa nel film o nel lavoro teatrale, sia nel complesso sia in singole scene o sequenze, elementi che illustrino con particolari impressionanti o raccapriccianti, non essenziali ai fini dell'espressione artistica, avvenimenti realmente verificatisi o anche soltanto immaginari, in modo da poter turbare il comune sentimento della morale o dell'ordine familiare oppure da poter provocare il diffondersi di suicidi, o elementi di turbativa dell'ordine pubblico tali da provocare tumulto ».

Qui le cose si complicano: a parte l'ipotesi della « sussistenza di un reato non a querela » (ossia un reato di azione pubblica), le altre ipotesi di diniego sono *tutte incostituzionali,* ripeto tutte, nessuna esclusa. Non rientrano nella ipotesi di offesa al « buon costume » né i « particolari impressionanti o raccapriccianti » né « gli avvenimenti che possano turbare (?) il comune sentimento della morale o l'ordine famigliare (?) » né quelli che possan « provocare il diffondersi di suicidi ».

Ma molto più grave, *in cauda venenum,* l'ultima ipotesi di divieto, in caso di esistenza di « elementi di turbativa dell'ordine pubblico ». Qui siamo non solo fuori dalla Costituzione, ma *contro* la Costituzione. L'« ordine pubblico » non è previsto come limite al diritto di liberamente manifestare il proprio pensiero, stabilito dall'art. 21: se i Costituenti accanto alla tutela del « buon costume » avessero inteso anche garantire l'« ordine pubblico » lo avrebbero detto. Invece essi lo hanno escluso proprio perché l'*esercizio della libertà di pensiero non può mai costituire pericolo per la Repubblica.* In quale mai modo il contenuto di una qualsiasi manifestazione di pensiero può turbare la tranquillità della convivenza sociale e la sicurezza dello Stato democratico?

Non basta: come si desume dalla sentenza 8 luglio 1957, n. 121 della Corte Costituzionale, l'« ordine pubblico » può riguardare soltanto la « polizia dello spettacolo », cioè non il contenuto dell'opera cinematografica o teatrale, ma solo le modalità di tempo e di luogo relative alle pubbliche rappresentazioni di quell'opera (modalità che debbono essere valutate caso per caso dall'autorità di P. S. delle singole province in relazione alla « sicurezza ed incolumità pubblica » come prevede l'art. 17 della Costituzione).

Per quanto sia sconsigliabile trarre conclusioni eccessive da un singolo atto, pure è necessario chiedersi perché gli estensori del progetto governativo siano giunti a violare in modo così palese lo spirito e la lettera della Costituzione. Ammetto senz'altro che non è questione di ignoranza: essi conoscono indubbiamente la Legge Suprema dello Stato. Metterla da canto con tanta disinvoltura — così come tra gli altri casi, fecero approvando l'art. 18 del nuovo « piano per la scuola », che prevede sovvenzioni per le scuole private in ferreo contrasto con l'art. 33 della Costituzione — se da un canto dimostra spirito di prevaricazione, dall'altro è indice di grave carenza nelle leggi costituzionali.

È chiaro infatti che una Costituzione può essere la migliore del mondo, ma rischia di restare un pezzo di carta se non prevede per le leggi ad essa in contrasto un sistema preciso e generale per farne dichiarare la incostituzionalità. Putroppo la Legge Costituzionale 9 febbraio 1948 n. 1 ha stabilito che la questione di legittimità costituzionale di una legge possa essere sollevata solo « nel corso di un giudizio ». Occorre quindi che sia pendente una causa penale, civile o amministrativa (l'art. 23 della Legge 11 marzo 1953 n. 87 precisa: « Nel corso di un giudizio dinanzi ad una autorità giurisdizionale »): ed ognuno capisce che nel caso della scuola, per esempio, non è possibile instaurare un procedimento giudiziario, mentre in materia di censura cinematografica esso potrebbe ipotizzarsi solo con estrema difficoltà.

Da qui l'indifferenza verso la Costituzione degli estensori di queste leggi che sanno di poter contare sulle imperfezioni delle norme a tutela della Costituzione stessa e sulle lungaggini procedurali, per cui male che vada, occorreranno molti mesi, forse anni, per farle decadere.

### 6. Conclusione.

Da un punto di vista pratico si potrebbe suggerire la costituzione di una Associazione (tipo le varie « Leghe per la salvaguardia dei diritti di libertà » che tanto peso hanno avuto per lo sviluppo democratico delle società anglosassoni) avente per scopo l'instaurazione di giudizi puramente formali, ma nel corso dei quali sia possibile sollevare le eccezioni di illegittimità costituzionale. In tal modo sarebbe possibile provocare l'intervento della Corte Costituzionale e far dichiarare la inefficacia di norme altrimenti immodificabili.

La legge sulla censura — dato non si riesca a farne a meno — deve essere ristretta nell'ambito costituzionale: essa può condizionare al nulla osta amministrativo la pubblica visione degli spettacoli esclusivamente nei limiti della tutela del « buon costume ». Nessuna preclusione può invece porsi alla libera diffusione delle opere cinematografiche o teatrali che abbiano valore artistico: difendendo la libertà dell'opera d'arte, il valore supremo che si difende non è tanto quello dell'arte quanto quello della libertà. E la libertà è la condizione medesima della nostra vita.

Giorgio Moscon

# RECENSIONI

SALVATORE BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, vol. I, *A-Balb-*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1961, pp. I-IV, 3-952.

Bisogna fare un grande elogio alla Casa Editrice Utet, e al suo intelligente ed acuto editore, Carlo Verde, per aver preparato l'impresa di questo grande vocabolario, ed averla affidata ad un uomo competente come Salvatore Battaglia. Di un grande dizionario della lingua noi avevamo bisogno, poiché l'Accademia della Crusca, nel 1863, aveva iniziato la quinta impressione del suo dizionario, ma essa fu interrotta, nel 1923, alla lettera *O*, con grandi polemiche, a cui parteciparono fra gli altri Cesare De Lollis, Vittorio Rossi, Giovanni Gentile, ecc. La Casa Utet intanto continuava a ristampare il *Tommaseo Bellini*, e l'ultima ristampa risale al 1929; ma, attraverso parziali esperienze, si giunse alla conclusione di affidare al professor Salvatore Battaglia, già docente di filologia romanza, e ora felicemente di letteratura italiana all'università di Napoli, l'organizzazione di tutta una schiera di redattori e di collaboratori, a capo della quale è stato messo il dottor Giorgio Barberi Squarotti, noto attraverso buone e nutrite recensioni che egli viene facendo nel « Giornale storico della letteratura italiana ».

La stampa di questo *Grande dizionario della lingua italiana* è molto nitida e incisiva, e nonostante la minutezza del corpo e dei caratteri, ne è chiarissima e agevole la lettura. Il metodo seguito dal Battaglia e dai suoi collaboratori è il seguente: se si trova un vocabolo di stirpe antica, per dir così, come *agrume*, sono raccolti gli esempi antichi, di Dante (*savor di forte agrume*), del Della Casa, del Pulci, del Barberino, e via discorrendo; se invece ci si imbatte in un vocabolo che ha vita oggi, i nuovi redattori, senza costituire un'accademia, che sceglie e canonizza, corredano il vocabolario di esempi di scrittori contemporanei. A proposito della parola *alabastrino*, sono citati D'Annunzio, Ojetti, Panzini, Beltramelli, Borgese, Lorenzo Viani, Aldo Palazzeschi, Tommaso Landolfi; in altri casi, per la parola *alabastro*, noi troviamo esempi di Nievo, di Carducci, di Pascoli, di D'Annunzio, di Panzini, della Deledda, del Viani, dello Stuparich, di Fabio Tombari.

Dobbiamo osservare che nella citazione degli scrttori contemporanei non c'è un criterio di critica rigorosa; del resto, il Battaglia dichiara, nell'Introduzione, che « nell'ammettere, con arrendevole tolleranza, gli autori moderni e contemporanei, non si è certo inteso di assegnare attestati di classicità o di esemplarità, ma solamente abbiamo voluto registrare testimoni attuali, convinti come siamo che anche un vocabolario, per essere vivo e proficuo, deve rispecchiare il volto della propria età, piuttosto che erigersi a legislatore ». Troviamo poi, in altri luoghi, citati, e mi pare un po' alla rinfusa, scrittori, a proposito della parola *alga*: Fucini, Pascoli, D'Annunzio, Ada Negri, Francesco Chiesa, il nome di Antonio Beltramelli (non so quanto Renato Serra avrebbe approvato il nome di questo scrittore suo conterraneo), di Guelfo Civinini, di Ferdinando Paolieri, di Lorenzo Viani, di Guido Gozzano, di Umberto Saba, di Corrado Govoni, di Aldo Palazzeschi, di Giosué Borsi (?), e poi di Sanminiatelli, Fabio Tombari, Giuseppe Marotta, Cesare Pavese, Leonardo Sinisgalli, e infine Italo Calvino.

Senonché il lettore si domanda, perché alcuni di questi autori, e non altri, come per esempio G. B. Angioletti, Giuseppe Berto, e perché, se si cita Marotta, non citare anche Domenico Rea? E perché, se si cita Mario Luzi, non citare anche Alessandro Parronchi?

Ma soprattutto, a proposito degli scrittori dottrinari, vedo ricordati, e raramente, De Sanctis, Croce, ed Einaudi; ma sarebbe stato opportuno che si utilizzassero i testi di Cesare De Lollis e Giorgio Pasquali, *et si licet* di Antonio Gramsci, e non solo per le *Lettere dal carcere*; per non parlare di altri, storici o filosofi del nostro tempo. Se noi pensiamo al vocabolario dell'Accademia della Crusca, quando esso fu composto, che fin dalle prime redazioni registrava storici come Bernardo Segni, Benedetto Varchi, Jacopo Nardi, per non dire Machiavelli e Guicciardini, non comprendiamo perché qui gli storici siano passati sotto silenzio. Si potrebbe opporre che quelli erano toscani o fiorentini, e il Vocabolario dell'Accademia della Crusca era fatto con una certa intenzione. Ma qui si viaggia per la penisola senza una direzione: a noi la scelta degli autori è parsa parziale, direi fatta sulla *Fiera letteraria*, o sul *Corriere della sera*, o sulla *Stampa*, e talvolta con delle strane preferenze geografiche: non troppo strane, perché una buona parte dei redattori risiede precisamente a Torino. Non dico che i redattori non abbiano fatto bene ad accogliere le voci di quegli scrittori che essi hanno accolto; ma, vogliamo anche la ragione intima dell'accoglimento, e dell'esclusione, di tanti altri scrittori, che fra dieci anni, fra venti, o trenta, apparirà stranissima. Per il Vocabolario dell'Accademia della Crusca, e quindi per il Mannuzzi, e il Tommaseo Bellini, si capiva benissimo che vi ricorresse spessissimo Anton Francesco Grazzini, stato accademico anche lui, e poi felice vivaista di vocaboli fiorentini; ma fra mezzo secolo, il lettore, che desidera sempre una certa araldica nobiltà nella citazione d'un autore, e che vuole delle citazioni che abbiano un significato letterariamente o poeticamnte pregnante, si domanderà: perché sono stati citati questi o questi autori?

Può darsi che io mi inganni, ma la scelta oggi appare come dovuta a un caso fortuito: si sono riunite le varie signorine e i vari giovani, a cui è stato domandato: Quale è l'autore che voi conoscete? Ma un Vocabolario è anche *in nuce* una storia della letteratura italiana, e se io scrivo un Compendio storico della letteratura italiana, non ci metto quei tre o 400 nomi di narratori, che ho potuto annoverare in un mio libro di ricerche particolari. Debbo scegliere, perché il lettore deve orientarsi. Perché mettere Pavese e non mettere anche il suo maestro Augusto Monti? Tutti questi autori che lo Squarotti e i suoi collaboratori hanno scelto, e che il Battaglia ha approvato, son tutti delle brave persone, ma alcuni di essi fra qualche anno si dilegueranno come nebbia al sole. Ora il lavoro di questo dizionario durerà almeno un ventennio (speriamo meno), e fra venti anni io non vorrei che i redattori di esso si mettessero le mani nei capelli, se non saranno calvi, per strapparseli, per aver incluso alcuni autori diventati completamente obsoleti nella memoria di tutti. Senza dire che per documentare qualche battuta ovvia, come « Era una bella giornata di maggio », oppure « Il sole riscalda » non c'è bisogno di citare un autore antico e moderno. La battuta deve essere particolarmente felice e intensamente espressiva. Trovo inoltre strano, anzi imperdonabile, che per molti autori, le citazioni siano prese da antologie recenti, come quelle del Romanò, del Baldacci, o da raccolte antologiche, come quelle del Calcaterra per l'Arcadia, del Pancrazi per i *Racconti dell'Ottocento*, o per la Serao, o dalla mia raccolta degli scritti del De Roberto. Perché non risalire alle edizioni originarie, o citare da tutte le opere? Sembra a questo modo che sia un lavoro sparagnino, e sia fatto da gente che ha fretta, e che non vuole naturalmente perdere troppo tempo.

Io parlo in questo modo, perché avendo scritto nel '22 un volumetto sui *Narratori*, dove compresi originariamente con molta avarizia 105 autori, arrivati a più di 300 nelle edizioni successive, ho potuto constatare che di molti nomi che erano celebri quaranta o sessanta anni fa, oggi nessuno ne sa nulla. Il Battaglia ha pienamente ragione di dire, « noi non diamo un'investitura di classicità agli autori citati »; questo è vero: ma intanto, questi nomi galleggiano nel *Dizionario*. Ma noi queste osservazioni le facciamo giovialmente, nella speranza che questo *Grande dizionario*, che merita effettivamente quell'aggettivo, possa continuare ed avviarsi alla sua conclusione definitiva non troppo tardi. Sarebbe un monumento, di cui bisognerà fare alte lodi a Carlo Verde

e a Salvatore Battaglia. Ci sia lecito di dare un suggerimento, dovuto all'esperienza: Giovanni Gentile, quando intraprese la compilazione dell'*Enciclopedia Italiana,* inviò, per mezzo dei suoi capi-redattori, le voci da immettervi a tutti i cultori della materia, per esempio il Rossi inviò a tutti gli italianisti le voci della letteratura italiana. Ora, perché non far lo stesso con questo *Dizionario,* inviando a tutti i cultori di critica letteraria, di linguistica, e anche ai letterati militanti, l'elenco degli autori, che si possono citare passabilmente? perché nessuno ha la pretesa di concludere definitivamente sulla validità degli scrittori contemporanei. In tal modo, il Battaglia non parlerebbe in nome di una accademia, ma nemmeno in nome di un gruppetto di giovani, sibbene in nome di tutta la più competente accolta di studiosi di letteratura italiana, e specialmente contemporanea. E non avrei nessuna limitazione per questa inchiesta circolare. E allora, auguri per la grandezza del *Dizionario* dell'Utet, per i volumi successivi.

LUIGI RUSSO

BRUNO MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana,* 2ª ediz., Sansoni, Firenze, 1960, pp. XI-481.

Aprendo questo bel volume del Migliorini (bello, anzi ricco, anche nella veste tipografica) e leggendo le prime righe della *Premessa* (.... « cominciai.... nove anni fa a redigerne il primo capitolo.... ») mi è tornato alla memoria il precetto oraziano: « ....nonumque prematur in annum ». Comunque si vogliano intendere le parole del poeta latino, è certo che ad una così lunga elaborazione non possono mancare « limae labor et mora ». Questo fatto sarebbe già una garanzia di pregio se pur ce ne fosse bisogno per uno scritto del Migliorini che ci ha abituati, attraverso una lunga serie di saggi (troppo noti per dover essere citati qui), a ricevere da lui solo doni eccellenti e di notevole momento. Del resto le anticipazioni che l'Autore aveva dato dell'opera sua (*Tra il latino e l'italiano,* Firenze, 1953; *Panorama dell'italiano trecentesco* « Rassegna della letteratura italiana » 58 (1954) pp. 1-35) consentivano di presentire le doti e l'utilità del libro che ora finalmente abbiamo, e contribuivano ad accentuare il senso di viva attesa con cui si guardava alla sua pubblicazione.

Una prova di quanto grande fosse tale attesa è da vedere pure nel fatto che, a pochi mesi di distanza dalla prima, si abbia già una seconda edizione non tanto notevole per le differenze rispetto alla prima (piccole, in verità, e più che altro meccaniche), quanto perché è veramente insolito, soprattutto in Italia, che un libro di questa natura possa trovare subito così larga diffusione. A ciò avrà contribuito il fatto, esteriore e vistoso, che l'opera vedesse la luce proprio nella ricorrenza del millenario delle formule volgari contenute nei placiti campani, ricorrenza presentata anche al gran pubblico, in conferenze, sui giornali, in conversazioni radiofoniche, come il « millenario della lingua italiana »; e pure avrà avuto il suo peso l'attività, diciamo così, giornalistica del Migliorini che, commentando su quotidiani parole ed espressioni linguistiche nuove o curiose, è venuto acquistando una fama che trascende i limiti dell'ambiente scientifico ed accademico. Ma sopra ogni altra cosa sono convinto che al successo del libro ha contribuito in maniera determinante la mancanza presso di noi (a differenza di altri paesi) di un'opera del genere. In questo campo, se si esclude la sintesi dello stesso Migliorini edita nel secondo volume della collana diretta da Attilio Momigliano (*Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana,* Milano, Marzorati, 1948, pp. 57-104), non possiamo citare altro che il *Profilo di storia linguistica italiana* di G. Devoto (Firenze, La Nuova Italia, 1954, II ediz.), scritto magistrale e meditatissimo che imposta i problemi con una chiarezza e un metodo impeccabili, ma che non poteva soddisfare, per la sua stessa struttura e per la maggior stringatezza, a tutte le domande anche spicciole, che può porsi un lettore che non sia sempre in grado o non voglia, al momento, ricorrere alla bibliografia specialistica.

Ora non c'è dubbio che la *Storia* del Migliorini, se non risponde, come è naturale, a tutti i quesiti, è però una miniera nella quale il lettore (aiutato in ciò dal nitido disegno generale e dal ricchissimo indice alfabetico, pp. 751-835) si muove con facilità, e dalla quale può attingere largamente e con un piacevole senso di chiarezza e facilità. Questa *Storia* non è solo il libro dell'italianista, del linguista, del filologo, è anche il libro della persona colta in genere. Non so se l'Autore nel pensarne la struttura e nel redigerlo abbia voluto, di proposito, scrivere anche per questo pubblico, ma nessuno potrà negare che, deliberatamente o no, egli ci abbia dato un'opera che, senza perdere nulla del suo significato scientifico, si lascia leggere tutta d'un fiato. Qui sta certo uno dei motivi del suo successo e non il meno importante; uno dei suoi meriti e non il più piccolo.

Il quesito preliminare che si pone nei confronti di una « storia » di una lingua è quello che concerne gl'inizi di detta lingua. La risposta non può essere che una: l'inizio di tale storia coincide con la coscienza dei parlanti di usare quella lingua; nel caso specifico la « storia » della lingua italiana comincerà dunque in quella fase che il Devoto definisce felicemente « bilinguità consapevole » (*Profilo*, pp. 37 sgg.). Ma ogni storia per essere veramente tale deve svolgersi dalla sua « preistoria »; nel caso dell'italiano, risalendo a ritroso, questa si svolge (per usare ancora le partizioni devotiane) nel « bilinguismo inconscio » e nella « frantumazione della latinità ». Ad una tale preistoria il Migliorini dedica i primi due capitoli: « La latinità d'Italia in età imperiale » (pp. 1-43) e « Tra il latino e l'italiano » (pp. 45-83). Il lettore trova qui esaminati e documentati, con eleganza e vivacità espositiva, i vari aspetti che caratterizzano il latino da Augusto ad Odoacre (i rapporti tra lingua parlata e lingua scritta, le sopravvivenze prelatine, i fenomeni sociali, primo fra tutti il Cristianesimo, che hanno esercitato un'azione determinante sullo svolgimento linguistico, il costituirsi di formazioni nuove, il trasformarsi del lessico per mutamenti di significato e acquisizioni di nuove parole), e gl'indizi che consentono di intravvedere, al di sotto del progressivo mutarsi del latino, il sorgere di una nuova forma linguistica cui contribuiscono, in diversa misura e con diversa fortuna, Romani e Germani, Bizantini e Musulmani, il latino medievale, il popolo nuovo nato da lotte, mistioni, contrasti.

L'indovinello veronese, con la nota problematica che gli è connessa, chiude il secondo capitolo e la « preistoria » e prepara i seguenti di « storia » nei quali sfilano, come in ordinata quadreria, i testi donde traspare, sempre più deciso e cosciente, l'elemento volgare (cap. III: « I primordi » [960-1225], pp. 85-117); si analizza la vita spirituale del popolo che preme dal basso e afferma, dopo lungo oscillare tra latino e volgare, quest'ultimo determinando il vario contributo delle diverse regioni al processo di livellamento e di unificazione che si attuerà in Toscana (cap. IV: « Il Duecento », pp. 119-177); si studia, in una breve acuta monografia sulla vita di Dante e il suo fiorentinismo, la effettiva nascita dell'italiano per la passione missionaria di lui (« inducere scienza e virtù ») (cap. V: « Dante », pp. 179-194); si segue l'affermarsi del volgare attraverso il complesso gioco delle condizioni economiche, politiche e culturali che lo favoriscono, e attraverso il grande fatto culturale e artistico dell'opera dei tre grandi che illustrano il '300, sicché si attua, per forza di eventi, la preminenza di Firenze in Toscana e della Toscana in Italia pur nel permanere (specie nella prosa) di caratteri regionali (cap. VI: « Il Trecento », pp. 195-241); si indaga la « crisi » quattrocentesca seguendo la lotta fra latino e volgare nelle diverse regioni e determinando i caratteri che il volgare stesso assume, nella sua struttura, nelle diverse regioni (cap. VII: « Il Quattrocento », pp. 243-306); si traccia un vasto quadro del periodo seguente in tutta la sua complessità sia per la grande attenzione rivolta alla lingua, sia per l'affermarsi di questa, sia per il suo progressivo strutturarsi unitariamente (cap. VIII: « Il Cinquecento », pp. 307-328); si segue l'affermarsi della norma linguistica in sé e nei rapporti con le altre lingue e coi dialetti nei secoli successivi (capp. IX: « Il Seicento », pp. 429-496; X: « Il Settecento », pp. 497-583); e infine si tracciano gli eventi e si analizzano le forze che sfociano, attraverso un complesso lavorio, nella definizione della lingua nazionale (capp. XI: « Il primo Ottocento » [1796-1861], pp. 585-667; XII: « Mezzo secolo di unità nazionale » [1861-1915], pp. 669-743).

Il breve epilogo (pp, 745-747) riprende le fila di tutto il vasto e colorito disegno ponendo in risalto la costante stabilità dell'Italiano nei suoi caratteri essenziali e le forze che hanno contribuito, dalla introduzione della stampa alla formazione dello stato unitario, a dare vita e saldezza alla lingua nazionale.

Come si vede da questa rapidissima analisi, che ho voluto fare perché il lettore abbia un'idea, per quanto approssimativa, dell'ampiezza del contenuto di questo libro, il Migliorini, nell'ordinare la materia, ha scelto il principio della suddivisione per secoli. In realtà questo criterio meccanico, del quale l'Autore stesso pone in rilievo gli inconvenienti (p. x), è più apparente che reale. Si può dire che nessun capitolo, che porta come intestazione il numero del secolo, sia poi rigidamente agganciato ai limiti cronologici. Caso per caso sono i fattori storici, culturali ed ambientali quelli che effettivamente fissano e caratterizzano i confini temporali dei singoli momenti significativi. Comunque è certo che questa divisione ha finito per dare alle singole sezioni una struttura molto adatta alla lettura, ma un po' uniforme e non priva di una certa rigidezza esteriore. I singoli capitoli si aprono quasi tutti con la giustificazione dei limiti cronologici, la considerazione degli eventi politici, l'analisi della vita sociale e culturale; si svolgono nella considerazione degli svolgimenti linguistici; si conchiudono con la sintesi dei caratteri fonetici, morfologici, sintattici, lessicali di ciascuna fase e pure degli apporti forniti, al costituirsi e allo strutturarsi della lingua, dai dialetti, dal latino come lingua dotta, dalle lingue straniere che via via, per fatti storici e di cultura, hanno esercitato il loro influsso sull'italiano.

Questo carattere formale deriva anche da qualche concessione al criterio della distinzione tra una « storia esterna » e una « storia interna » della lingua. La prima incentrata sui modi (e sui tempi) come il volgare viene affermandosi, assumendo funzioni sempre più estese, di contro alle parlate regionali da un lato, al latino dall'altro; rivolta la seconda allo studio degli aspetti assunti successivamente dalla lingua nel persistere o nel mutare degli elementi che ne formano il sistema. Nulla si può obbiettare alla praticità di questo metodo espositivo che ha il pregio di consentire e di favorire una notevole chiarezza, riserve si possono fare (e vi accenna lo stesso Autore) in sede di principii. Non è qui il caso di addentrarsi in una discussione teorica, basti rimandare alle pp. 67 sgg. de *I fondamenti della storia linguistica* di G. Devoto (Firenze, 1951) e al cenno che lo stesso Devoto fa nel *Profilo* cit. alle pp. 3-4. È certo comunque che se la lingua, nella diacronia, ci si presenta come una successione di sistemi (istituti) in sé ordinati che risultano dal costante riorganizzarsi di equilibrii modificantisi sotto la spinta determinante di fattori extralinguistici e aventi in sé i presupposti strutturali di successive rotture e successivi riordinamenti, tutto è manifestazione di un solo grande e complesso sviluppo, di una sola storia nella quale non trova posto una distinzione di « esterno » e « interno » se non attraverso un deliberato schematismo.

Questo, come si diceva, ha i suoi vantaggi e, nel caso specifico, consente una minuzia di analisi assai notevole, ma quello che si guadagna nell'ampiezza del quadro e nelle particolarità dei tratti si perde, in certo qual modo, nel rilievo. Se ne ha la netta sensazione confrontando questa *Storia* del Migliorini col *Profilo* del Devoto: quella ci offre un panorama vastissimo che percorriamo per tutti i sentieri, avvertendo tutti i particolari, questa ci presenta dei grandi scorci e delle cime.

Non vorrei con questi richiami dar la sensazione di istituire un confronto valutativo di metodi. Sappiamo tutti che non esiste un « metodo » di fare la storia, sia essa linguistica o d'altra natura; il metodo nasce di volta in volta dal modo sempre nuovo e irripetibile con cui l'autore esprime il suo ripensamento e la sua interpretazione dei fatti. È chiaro quindi che non è legittimo criticare la scelta consapevole di un metodo se non in quanto risulti chiaramente inadeguato ai propri fini; tanto meno, dunque, lo si può fare nel caso nostro in cui, chiuso il libro, abbiamo la coscienza non solo di aver imparato molte cose, ma di aver acquisito una visione chiara ed organica di tutti i massimi problemi della nostra storia linguistica. Va da sé che non di tutti l'Autore dà una soluzione definitiva, che non in tutti i casi egli è in grado di approfondire allo stesso modo la trattazione e di

dare una documentazione altrettanto copiosa; troppo lavoro preparatorio resta ancora da fare in questo campo, ma egli ci dà sempre tanto che veramente dobbiamo riconoscergli il merito di aver scritto finalmente quell'opera che ancora mancava all'Italia, un'opera che non sarà facilmente sostituita ed alla quale, è facile profezia, sarà riconosciuto definitivamente il valore e il significato di un classico di questi studi.

LUIGI HEILMANN

*Poeti del Duecento*, a cura di GIANFRANCO CONTINI, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1960, tomo I, pp. XXV-932; tomo II, pp. VIII-1002.

Lavoro d'*équipe*, lo definisce il Contini: una folta schiera di studiosi ha infatti collaborato alla messa a punto di questa antologia, che per serietà di intenti e solidità di risultati si affianca degnamente a quella ormai classica del Monaci, superandola, anzi, per estensione e sicurezza di lettura. L'Ageno, l'Avalle, il Broggini, Domenico De Robertis, il Favati, il Marti, il Pagnucco, il Raimondi, il Segre, il Pozzi e naturalmente il Contini stesso, hanno profuso il loro acume filologico per offrirci testi e interpretazioni aggiornatissimi dell'antica lirica nostrana. La struttura di questi due volumi fa posto a una diecina di presenze: *Testi arcaici, Scuola siciliana, Poesia cortese toscana e settentrionale, Poesia didattica del nord, Poesia «popolare» e giullaresca, Laude, Poesia didattica dell'Italia centrale, Poesia «realistica» toscana, Dolce stil novo, Vicini degli stilnovisti.* Seguono la *Nota ai testi* e *Indici varii*.

Abbiamo fatto il nome dei cooperatori, che sono molti e, c'è da scommetterci, diversi di animo e di gusti: ma il lettore sprovveduto non deve pensare, indottovi dal numero cospicuo dei collaboratori, ad un'opera necessariamente frammentaria o, peggio, organata a compartimenti stagni, ché anzi il compilatore della crestomazia, il Contini, per intenderci, si è riservata « la più totale libertà di utilizzazione » del materiale approntato, non soltanto per coordinare, ma per « rifare puntualmente » le operazioni mentali dei varii specialisti, in moltissimi casi « tornando a verificare direttamente le fonti ». Del tutto sua è poi l'illustrazione dei testi.

Le francescane *Laudes creaturarum* ci vengono incontro sulla soglia del primo tomo dell'antologia, intessute d'una loro fanciullesca innocenza e semplicità (diamo atto al Contini di averci restituito quella delicatissima immagine, spontaneamente sgorgata da un cuore dolce e sereno, ricco ancora di candido stupore dinanzi alle meraviglie del creato: « Laudato sie, mi' Signore, cum tucte le tue creature, Spetialmente messor lo frate sole, *Lo qual è iorno....* », il quale *è giorno, è luce*: il sole è identificato nella luce che diffonde, anzi è esso stesso *la luce*, fonte di letizia per l'uomo) messe a dura prova, tuttavia, e quasi soffocate dall'affastellarsi delle interpretazioni che si sono susseguite nel tentativo di chiarire il non-oscuro, caricando il cantico, limpida espressione di religiosità di un animo profondamente commosso, di astrusi significati teologici, di sottigliezze grammaticali e sintattiche, del tutto lontane — c'è da credere — dal pensiero del suo autore che, uomo colto quanto si vuole, ha pur saputo idealmente allontanare da sé il proprio bagaglio concettuale per innalzare le sue lodi a Dio creatore e cantare la sua gioia dinnanzi al creato, in purezza di spirito. Sicché l'interpretazione tradizionale del famoso *per* (« Laudato sì, mi' Signore, per.... ») risulta ancora la più valida e non implica gravi questioni d'ordine teologale se la si intenda come va intesa: il Santo loda il Signore per averci donato la luna e le stelle e il vento e il fuoco e l'acqua e i fiori e l'erbe, creature belle e utili, che affermano continuamente, nella loro realtà, la bontà di Dio che le ha volute per noi uomini (« Omnis enim creatura dicit et clamat: — Deus me fecit propter te, homo —. »). Giacché si può anche parlare di un amore di San Francesco per la natura, se ci si affretta ad aggiungere che egli vedeva nell'universo le vestigia della divinità, non una presenza, ma un riflesso del creatore: e le cose della natura sono belle e buone, perché segno e dono di Dio, da cui ci sono date e a cui ci riconducono (cfr. G. Getto, *Francesco d'Assisi e il Cantico di Frate Sole*, pubbl. della Facoltà di Let-

tere e Filosofia dell'Università di Torino, vol. VIII, fasc. 2, 1956, p. 47). Ancora, il *cum* del quinto versetto (« Laudato sie, mi' Signore, cum tucte le tue creature.... ») andrà pure interpretato tradizionalmente in senso comitativo: « io lodo te, Signore, insieme con le tue creature », cioè, lodando le tue creature, io lodo anche te, Signore, che di tutte sei l'alto Demiurgo. Che la creazione, nel Cantico, sia posta non già a fianco del creatore, ma amata e vezzeggiata e amorosamente contemplata come presenza, nell'universo, della mano di Dio, come riflesso di Lui, appare anche dal racconto di Tommaso da Celano nella *Vita secunda*: essendo Francesco tormentato dal mal d'occhi, mentre il chirurgo arroventava il cauterio sotto il fuoco, il santo si sarebbe rivolto alla fiamma con le parole: « Frater mi ignis, caeteris rebus aemulandi decoris, virtuosum, pulchrum et utilem te creavit Altissimus. Esto mihi in hac hora propitius, esto curialis! *quia olim te dilexi in Domino....* ». L'interpretazione del Pagliaro (*Il cantico di Frate Sole*, ora in *Saggi di critica semantica*, Messina-Firenze, D'Anna, 1953, pp. 201-226), che dà al *per* il senso di « attraverso », non mi sembra poi, in ultima istanza, così discosta da quella su enunciata, a meno di volerci intricare in interminabili sottigliezze bizantine: dire che « la lode deve arrivare al Signore *attraverso* le sue creature, cioè la lode rivolta alle sue creature è lode del Signore » (*l. c.*, p. 216), non è cosa tanto diversa dall'affermare che la lode deve essere tributata a Dio per il gran dono della creazione, essendoci, nella creazione, come un'orma di Dio, sicché la mente umana, impulsa dalla bellezza delle creature, sale, quasi per se stessa mossa, alla lode di Dio. Comunque, per tutte le questioni ermeneutiche relative al Cantico, più che alle pagine introduttive del Contini (I, pp. 29-32), irte, come sempre, di termini tecnici poco accostabili per i non-iniziati e, s'ha da aggiungere, troppo volutamente « brillanti » e stilisticamente ardui, si potrà ricorrere alla rapida storia della critica offerta dal Russo (*L'Umbria mistica e Francesco d'Assisi*, in *Ritratti e disegni storici, Studi sul due e trecento*, Firenze, Sansoni, 1961, pp. 81-92).

Spiace poi che il Contini si liberi con troppa fretta e quasi con fastidio (« qui non importa sottolineare le troppe novità grammaticalmente irricevibili », II, p. 791) del lavoro del Pagliaro sul *Ritmo cassinese* (ora in *Poesia giullaresca e poesia popolare*, Bari, Laterza, 1958, pp. 67-191) che pure, anche se non accettabile in tutte le sue innovazioni, rappresenta un tentativo, abbastanza felicemente riuscito, di rilevare una linea logica di sviluppo nella struttura del difficilissimo poemetto e che ha certo agevolato, per l'ampiezza delle ricerche sulle quali poggia, i lavori successivi, non foss'altro che come elemento stimolatore.

Il gruppo dei « siciliani » presenta una riduzione veramente severa, con notevoli esclusioni, per la ragione tenuissima che gli eruditi positivisti già troppo accarezzarono, ai lor tempi, per le istanze folkloriche connesse, testi e figure di rimatori dal tono presuntamente popolareggiante, mentre l'importanza culturale della Scuola « è tutta nell'aspetto manieristico » (I, p. 48). Ora, è esattamente osservato che le liriche « siciliane » sono in genere poco originali, ripetendo, in misura davvero stucchevole, motivi della poesia occitanica e francese, ma è altrettanto certo che un filone « popolaresco » è innegabile anche nell'interno della stessa poesia culta, anche nella rarefatta scuola stilnovistica, se accanto a *Donna me prega, — per ch'eo voglio dire* (artificiosissima e tutta rabescata di motivi concettuali) nasce la ballata *In un boschetto trova' pasturella* (con le implicanze che vi ci volle vedere Lapo di Farinata degli Uberti). E poi, intorno al significato da attribuirsi al termine « popolare », le attuali vedute sono assai più eque e precise che non un tempo, se un componimento così ricco di elementi colti, come il *Contrasto* di Cielo d'Alcamo, può ancora definirsi « popolare » (sul significato attualmente riferito al concetto di « poesia popolare » si veda ancora, del Pagliaro — mi scuso per la monotonia non voluta di queste citazioni —, *Poesia giullaresca e poesia popolare*, Bari, Laterza, ed. cit., pp. 13-64). Così del tutto inadeguata apparirà la dizione *Poesia « realistica » toscana*, giacché di elementi realistici si colora si può dire tutta la nostra letteratura delle origini, ma, seguendo un suggerimento del Russo (*Studi sul Due e*

*Trecento,* cit., p. 156), meglio definiremmo la vena poetica di Cecco, Rustico, Folgòre ecc. con l'etichetta di « letteratura comico-realistica », richiamandoci, con l'aggettivo « comico », alla poetica aristotelico-dantesca, se *commedia* ha da essere la forma poetica nella quale si inscrivono i fatti delle persone private e basse, in stile mezzano. « Idealmente — precisa il Russo — cotesta letteratura comico-realistica la si viene così a distinguere dalla letteratura tragico-realistica dei siciliani e degli stilnovisti, anche qui con allusione al significato medievale del termine *tragedia* ».

Accanto poi, alle « implicazioni sociologiche » (I, p. 625) della letteratura didattica settentrionale, segnatamente la religiosa lombarda (la pataria lombarda, ad esempio, è anche un movimento a sfondo sociale-politico), sarebbe stato più che opportuno far cenno agli sviluppi in senso ereticale di certi atteggiamenti di quella letteratura, messi in rilievo dal Levi (per Uguccione da Lodi), dal Di Stefano, dal Russo, ecc.

Ma questa antologia s'impone soprattutto per l'accurata revisione alla quale sono stati sottoposti i testi presentati, mai offerti secondo la lezione corrente, bensì sempre « ricostruiti » *ex novo,* sui risultati di un'indagine sistematica della tradizione manoscritta (ed è appena necessario aggiungere che proprio tale spietata analisi — l'aggettivo va riferito all'enorme lavoro cui si sono volontariamente acconciati i collaboratori e, primo, il Contini — ha portato a letture del tutto nuove, sì che questi *Poeti del Duecento* rimarranno punto di partenza indispensabile e insostituibile per ogni futura ricerca nel campo della nostra letteratura delle origini).

Ogni indagine filologica sulla letteratura italiana dugentesca trova ampia palestra, per le sue esercitazioni, nel gruppo dei « siciliani ». Tenuto ormai per certo che i poeti della Corte sveva si servirono, come mezzo espressivo, del siciliano aulico (una recentissima, rapida rassegna delle questioni critiche fiorite sulla Scuola, a cura di Daniele Mattalìa, la si può vedere ora negli *Orientamenti culturali* del Marzorati: *Letteratura italiana, I minori,* I, pp. 47-97, Milano, 1961), rimane da stabilire in quale misura la coloritura linguistica siciliana potrà essere restituita, senza dannosi arbitrii, a quelle antiche rime, tramandateci da codici toscani o settentrionali ormai compromesse nella loro genuinità idiomatica. Il filologo finlandese Tallgren (*Les poésies de Rinaldo d'Aquino, rimeur de l'école sicilienne du XIII^e^ siècle,* in « Mémoires de la Société néo-philologique de Helsingfors », VI, 1917, pp. 175-303) elenca cinque metodi editoriali per la pubblicazione di quelle liriche: 5) testo modernizzato (« rimes et syllabation souvent troublées »); 4) testo critico della tradizione manoscritta modernizzante (anche qui, con rime e sillabazione molto spesso dubbie); 3) testo critico della tradizione manoscritta arcaicizzante, lingua detoscanizzata nella misura permessa dai manoscritti (« rimes moins souvent troublées; syllabation presque toujours exacte »; « toute forme toscane sera repoussée excepté si elle est données par tous les mss. (ce qui, hélas! est souvent le cas); par contre, toute forme tenant du sicilien sera acueillie de la meilleure grâce, ne fût-elle donnée que par un ms. contre tous les autres »); 2) testo critico ancora più detoscanizzato, ma « en s'en tenant de plus au témoignages des rimes et à celui des graphies méridionales sporadiques de la tradition manuscrite »; 1) testo critico ritradotto in antico siciliano. Il Tallgren, dei cinque metodi proposti, segue, come più sicuro, il terzo. Che è anche il metodo seguìto dal Contini onde evitare, appunto, illeciti interventi con sicurezza soltanto approssimativa. Anzi, egli non accetta (e francamente non gli si può dar torto) neppure il suggerimento del Parodi (« Bullettino della Soc. Dant. It. », n. s., XX, 1915, p. 123), mirante ad indurre il futuro editore dei nostri testi a « ristabilire le giuste vocali nelle rime ». Osserva infatti il Contini (I, p. XXI): « Nei ' Siciliani ' veri e proprî il restauro, per sé indubitabile, della rima foneticamente esatta importerebbe di necessità la ritraduzione dei testi interi, con percentuale variabilissima di sicurezza da punto a punto ». D'altra parte, « l'ispezione dei manoscritti del Due e del Trecento non lascia dubbi quanto alla legittimità della rima di *vedere* con *dire* e di *sotto* con *tutto,* non inferiore a quella di *vérde* con *pèrde* e di *fióre* con l'eterno *còre* » (l. c.). Cosicché, anche in un testo come il *Tesoretto* (II, pp. 175 sgg.), c'imbattiamo (vv. 41-42) in rime

come *voe: fue* (già lo Zannoni osservava — *Il Tesoretto e il Favolello di Ser B. Latini*, Firenze, 1824, p. 5 —: « Non mi si obietti, che *voe* non fa rima con *fue*. Queste false rime non sono nuove nei nostri antichi; i quali, come dice l'Ubaldini [....] piuttosto aveano riguardo a certo suono, che all'esatta rima »); come (vv. 107-08) *bolla: nulla* (benché il Magl. VII. II. 1052 e il frammento pubblicato dal Bertoni negli « Studj romanzi » XX, 1915, abbiano: *bulla*); come (vv. 186-87) *tutto: corrotto* (Magl.: *corrutto*); come (vv. 255-56) *congiunte: fronte* (ms. della Bibl. Queriniana di Brescia A. VII. II: *congionte*); come (vv. 347-48) *pronto: punto* (Chig. L. V. 166: *ponto*); come (vv. 397-98) *motto: tutto* (Queriniano: *totto*); come (vv. 2147-48) *avenisse: facesse* (benché la forma *avenesse*, coniata per analogia sul tipo dei verbi della seconda, sia perfettamente valida: cfr. Caix, *Le origini della lingua poetica italiana*, Firenze, 1880, p. 216), e via dicendo.... Credo dunque che ci si dovrà acconciare (sebbene a malincuore) ad ammettere la rima imperfetta in molte antiche composizioni, toscane e non toscane (per Jacopone si veda il lavoro di Franca Ageno, *La rima siciliana nelle Laudi di J. da Todi*, nel « Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani », I, 1953).

Rimane dubbio se i primi versi della canzone *Madonna, dir vo voglio*, di Giacomo da Lentini (I, pp. 51 sgg.), non si debbano veramente leggere (cfr. Langley, *The poetry of G. da L.*, ecc. Cambridge, Mass., 1915): « Madonna, dir vo voglio Como l'amor m'ha priso; Inver' lo grande orgoglio Che voi, bella, mostrate, e' no m'aita ». Al v. 9 è stata restituita un'accettabile lezione: *mor'u viv'eo*, che sostituisce il *morire' eo* (del Langley), il *morire eo* (con *morire* imperfetto, ma con valore di condizionale, del Bertoni, « Romania », 44, 1915) e il *moriraio eo* del Panvini (*La Scuola Poetica Siciliana. Le canzoni dei rimatori nativi di Sicilia*, Firenze, Olschki, 1955).

*Orruto* (*Guiderdone aspetto avere*, v. 41), che è lezione, se non erro, del Vaticano 3793 (c. 1b), adottata anche dal Panvini, è certo miglior lettura rispetto all'*onuto* (« honni ») dello Jeanroy (« Revue critique d'histoire et de littérature », n. 25, 1916, p. 390) e all'*onito* (« offeso, vilipeso ») del Bertoni (« Arch. Rom. », I, 1917, pp. 285-86).

In *Per fin' amore vao sì allegramente*, di Rinaldo d'Aquino, non s'è creduto opportuno conservare la lettura dantesca (*De vulg. el.* I, XII, 8; II, V, 4): *letamente*, che il Santangelo (« Bull. della Soc. Dant. It. », 24, 1917, pp. 151-53) dichiara di accettare senza riserve, dando essa ragione della « glossa » del Palatino e del Chigiano (*allegramente*) e « dell'errore ottico » del Vaticano (*altamente*). Il Tallgren (« Neuphilologische Mitteilungen », XX, 1919, pp. 4-15) considera il *servire* del v. 9 come un **servītor* . *Para* (v. 29) ritorna altre due volte nelle poesie di Rinaldo (ed. Tallgren, in « Mémoires de la Société néo-phil. de Helsingfors », VI, 1917, pp. 175-303): « nom pare che donna sia Vostra para d'adorneze » (*Amorosa donna fina*, v. 6) e « sì è sovrana, non si kereria Sua para.... » (*Venuto m'è in talento*, v. 50).

*S'eo trovasse Pietanza*, di Re Enzo, è offerta in una lezione accettabile, maggiormente aderente, comunque, alla lezione dei codici di quanto non lo sia la ricostruzione del Thornton (*The poems ascribed to King Enzio*, in « Speculum », I, 1926, pp. 398-409).

Rimane tuttora incerta la lettura dell'ultimo verso di *Sì come i Magi a guida de la stella: salutario sivo* (« il balsamo della salute ») o non piuttosto *salutorio sivo* (« il saluto suo »)?

Per il v. 14 della ballata di Cino *Angel di Deo simiglia in ciascun atto*, sarà bene tener ancora presente la correzione del Barbi (« Rassegna bibl. della lett. it. », n. s., V, 1915, § IV): *che* [*d e'*] *mi fece Amore*.

Buone restituzioni il *rempaira* di *Al cor gentil* (v. 1), il *sì lorina* (« così pezzata com'è ») di *Chi vedesse a Lucia un var capuzzo* (v. 5), il *volvol* (« turbine ») di *Volvol te levi, vecchia rabbiosa*.

Ma inutile, ed estremamente faticoso sarebbe schedare *singulatim* le moltissime « novità ». Ce ne sono, si può dire, ad apertura di pagina: una scorsa, per quanto rapida, dei due volumi, ne offrirà al lettore ampia documentazione.

Luigi De Venditiis

FRANCO CATALANO, *Dalla crisi del primo Dopoguerra alla fondazione della Repubblica*, vol. V della *Storia d'Italia* coordinata da Nino Valeri, Torino, Utet, 1960, pp. VIII-712.

Nino Valeri, coordinatore di questa *Storia d'Italia*, pubblicata con la consueta signorilità dalla gloriosa Unione Tipografica Editrice Torinese « sotto gli auspici del Comitato ordinatore della Mostra storica dell'Unità d'Italia », ha affidato ad un unico studioso la trattazione degli anni 1919-1946 proponendo, così, una soluzione ad un'importante problema di periodizzamento della storia contemporanea italiana. Gli anni dal 1919 al 1946, dal primo dopoguerra alla fondazione della Repubblica, vengono a costituire, nell'impostazione del Valeri e nella trattazione del Catalano, un periodo storicamente compiuto e dotato di uno svolgimento unitario.

La revisione istituzionale prodotta dal risultato del *referendum* del 2 giugno 1946 porta a conclusione un processo di revisione della costituzione (lo Statuto carloalbertino esteso al nuovo Regno d'Italia) proposto per la prima volta con insistenza e con validità di argomentazioni dalle correnti democratiche di fronte all'urgenza di dare un nuovo assetto al Paese dopo la Grande Guerra; il fascismo soffocò violentemente quell'esigenza di rinnovamento democratico della legge fondamentale dello Stato ed annullò, con la corresponsabilità della monarchia, le libertà garantite dallo statuto promulgato nel marzo 1848 nel Regno di Sardegna. La caduta del fascismo non poteva, di conseguenza, proporre un puro e semplice ritorno allo Statuto di Carlo Alberto, ma doveva mettere in discussione la stessa forma istituzionale dello Stato non avendo il Re adempiuto al suo dovere di garantire le libertà costituzionali: di qui il voto popolare e la fondazione della Repubblica.

Si tratta di un'interpretazione che, movendo dal punto di vista delle correnti « democratiche », considera la revisione costituzionale come unica possibilità di superamento delle contraddizioni e dei limiti insiti nello Stato italiano fin dalle sue origini unitarie, avvenute sotto il segno del moderatismo sabaudo, con netta chiusura verso le correnti « eterodosse » del Risorgimento. È noto come, nel primo dopoguerra, il partito socialista si mostrò ostile alla richiesta della Costituente, ritenendo che si trattasse di una rivendicazione di carattere borghese il cui accoglimento avrebbe compromesso il raggiungimento dell'obiettivo rivoluzionario, identificato nella repubblica e nella dittatura del proletariato; ma è altresì noto come nel secondo dopoguerra fu proprio il partito socialista a condurre con il massimo vigore la campagna per la Costituente. Ciò conferma la validità del periodizzamento adottato, il quale appare valido anche per la storia del movimento operaio italiano: il primo dopoguerra vede il movimento operaio impegnato nella discussione sui mezzi per la conquista del potere e vede anche l'acme delle polemiche fra rivoluzionari e legalitari. La sconfitta subita con l'avvento del fascismo indusse ad un attento ripensamento del problema, avvertibile soprattutto nell'abbondante ed interessantissima pubblicistica dei maggiori esponenti del socialismo e del comunismo italiano in esilio; così, al termine della seconda Guerra mondiale, il movimento operaio italiano fu concorde nell'accettazione del metodo democratico per la conquista del potere, ripudiando le istanze rivoluzionarie. Esso ritenne di potersi valere, innanzitutto, della Costituente per introdurre nella struttura dello Stato nella maggior misura possibile i princìpî per i quali, fin dalle sue origini, si era battuto.

Anche per il movimento cattolico il periodo 1919-1946 ha carattere unitario: il 1919 vede la nascita del Partito popolare italiano ed il primo esperimento su vasta scala di intervento organizzato dei cattolici, dopo l'abolizione definitiva del *non expedit*, nella vita politica italiana; ma il Partito popolare presenta le due « anime » del movimento cattolico, quella democratica e quella conservatrice ed autoritaria. Così una parte di cattolici si troverà all'opposizione del fascismo ed un'altra parte si associerà ad esso e gli offrirà un valido aiuto ai suoi inizi. Ma il fascismo, dopo aver conquistato il potere e dopo aver realizzato, per consolidare la sua posizione, la conciliazione con la Chiesa, tenderà a fare dei cattolici una pedina del suo gioco e provocherà la crisi dei rapporti con il Vaticano allargando fra i cattolici stessi l'opposizione al regime. La caduta del fascismo

ed il fallimento del tentativo di servirsi di esso per la conquista dello Stato, indurrà il movimento cattolico a ricostituirsi in partito politico ponendo saldamente le basi per l'affermazione dei principî clericali, dopo l'equivoco atteggiamento di fronte alla scelta fra monarchia e repubblica, durante l'elaborazione della nuova carta costituzionale.

Su questa interpretazione della storia italiana degli anni dal primo al secondo dopoguerra si fonda l'attenta, precisa, serena ricostruzione di Franco Catalano, uno dei nostri storici già da tempo impegnati in argomenti di storia recentissima (ricordiamo la sua monografia su Filippo Turati, il saggio sulle vicende del Comitato di Liberazione Nazionale Alta Italia, diverse acute rassegne bibliografiche) e conoscitore profondo di tutta la vastissima pubblicistica politica del periodo trattato. Dobbiamo anche sottolineare come si tratti del primo tentativo di ricostruzione unitaria degli anni 1919-1946; ancor maggiore è, di conseguenza, il merito del Catalano per aver superato le difficoltà non comuni della prima organica sistemazione di un materiale così vasto e così eterogeneo.

Particolarmente importante è l'esame che il Catalano dedica alle origini del fascismo per le quali tiene conto di due fondamentali elementi, vedendone l'intrinsecarsi in quel particolare momento di crisi economica e morale del dopoguerra: da un lato il fascismo nasce come fenomeno delle contraddizioni e delle insufficienze dello Stato unitario italiano; dall'altro è un aspetto particolare della lotta fra capitalismo e proletariato che il successo della rivoluzione russa esasperò ovunque. Il fascismo appare quindi come episodio specifico della storia italiana ma anche come episodio della storia europea e addirittura mondiale; è possibile pertanto verificare la latitudine del fenomeno fascista e documentare a quali correnti politiche nazionali ed internazionali vada attribuita la responsabilità del suo affermarsi. Così il Catalano mette chiaramente in evidenza la responsabilità della classe politica liberale, la quale ritenne di poter avvallare l'esperimento fascista e vide poi molti suoi uomini confluire nel movimento fascista stesso, almeno fin quando Mussolini ritenne di potersene servire; l'indagine del Catalano sul « disagio » dei liberali dopo l'assassinio di Giacomo Matteotti è assai precisa e calzante.

Il progressivo trasformarsi del fascismo da governo in regime è seguito nelle sue diverse fasi e nei suoi motivi salienti. Il Catalano non manca di tener presente la situazione internazionale e si diffonde in modo particolare sull'avvento al potere del nazismo e sulla politica hitleriana e sul progressivo accostamento della Germania all'Italia. La politica estera mussoliniana è pure oggetto di ampia e dettagliata trattazione che segue l'impostazione salveminiana. Così hanno rilievo la guerra d'Etiopia e quella di Spagna.

Abbiamo l'impressione che il Catalano, forse per la necessità di rispettare l'esigenza editoriale di non superare certi limiti di estensione nel suo lavoro, abbia dato un ritmo molto più rapido alla parte relativa agli anni dallo scoppio della seconda Guerra mondiale fino alla proclamazione della Repubblica. In modo particolare ci è apparsa molto affrettata la trattazione relativa alla resistenza ed alla lotta partigiana dal settembre 1943 all'aprile 1945: si tratta, è vero, di soli venti mesi in un periodo di quasi ventotto anni, ma sono mesi chiarificatori di tutta una storia ed esigevamo un approfondimento maggiore anche per individuare lo spirito con cui i diversi partiti e formazioni politiche hanno partecipato alla lotta di liberazione, la misura di tale partecipazione, i programmi con cui cominciarono a presentarsi.

Un'altra osservazione: perché la trattazione ha termine con la proclamazione della Repubblica e non con la promulgazione della Costituzione repubblicana? Ci sembra che, proprio per le considerazioni affacciate all'inizio di queste note, la formulazione della nuova carta costituzionale, con le discussioni che la caratterizzarono rappresenti la conclusione al periodo della storia d'Italia apertosi dopo Vittorio Veneto.

Luigi Ambrosoli

Luigi De Nardis, *Il sorriso di Reims*, Bologna, Cappelli, 1960, pp. 315.

Il presente volume è preceduto da un omaggio (*Dedica, quasi una prefazione*) dell'A. al suo maestro, Pietro Paolo Trompeo: tale *Dedica*, se non definisce, caratterizza il « saggismo anti-perentorio e moralmente impegnato » del Trompeo, e ricorda il fascino che emanava dalla pagina e dalla persona di questo fine umanista. Il « metodo » del Trompeo è stato recentemente studiato in alcuni scritti compresi nel volume *Studi sulla letteratura dell'Ottocento in onore di P. P. Trompeo* (Napoli, 1959): G. Nencioni ne ha certamente individuato uno dei caratteri principali quando ha osservato che in lui l'« analogia [....] soppianta la definizione ». L'analogismo può infatti costituire un utile strumento per una critica che si affidi soprattutto all'evocazione, e pertanto a un sottile tessuto di relazioni e di affinità — che però, nel caso del Trompeo, trovavano un fondamento sicuro nel tessuto stesso della storia (e non solo nella storia, ma nella biografia, nell'aneddoto, nella curiosità, che acquistavano valore e significato dal loro inserimento in quel contesto). Così Giovanni Macchia poteva parlare non meno giustamente di un « impressionismo dotto » del Trompeo, e precisare che anche la poesia faceva parte per lui del « quadro spirituale di un'epoca », seppure di un quadro che, per le esigenze stesse del saggio, era « visto come in scorcio o quasi per frammenti ». Su queste esigenze del saggio si sofferma ora il De Nardis, cercando di mostrare come fosse costruito un saggio del Trompeo, sorta di « capriccio » o di divagazione in cui arte e dottrina si incontravano e si congiungevano.

L'A. si dimostra sostanzialmente fedele a tale concezione della critica, e a quello che in senso molto lato può definirsi un « metodo ». Nell'umanità, nella personalità del Trompeo risiedeva forse il potere formatore della sua parola: ciò sembra confermare l'A., quando scrive che l'insegnamento del suo maestro « tutto si può riassumere nella semplice idea che un saggio critico nasce solo da un'intima necessità dello spirito.... » (p. 9). È questo un principio morale, assai più che un principio critico, dato che ogni intima necessità dello spirito è tale per chi la prova, e può poi tradursi in operazioni intellettuali obiettivamente diverse fra loro, anche se legate a quell'impulso e a quel primo movente. L'A., ad esempio, non crede di dover rinunziare alla divagazione (a p. 55, a proposito di un suo scritto su Charles d'Orléans, *Tristesse musicale*, parla di una « divagazione, che non vuole avere *ni queue ni tête* »): le articolazioni del suo discorso non sono tanto condizionate dalla materia dell'indagine, quanto suggerite dalle più libere transizioni del saggio. Il suo discorso prende le mosse ora dalla lettura, ora dal confronto fra passi diversi, ora dalla discussione di opere critiche altrui, ecc. Pertanto, il compito del recensore non può essere quello di fornire anzitutto un inventario del contenuto di questo libro, che dimostra interessi ampi e vari; ma forse piuttosto di segnalare, e in certi casi di riprendere in sia pur sommario esame, qualcuno dei molti problemi a cui l'A. ha accennato, o di cui ha trattato.

Premettiamo che le pagine del De Nardis, per lo più, rivelano chiaramente la posizione critica assunta dall'A. Rari sono i passi in cui un problema appare eluso o dissolto nella vaga eleganza dell'espressione. È tuttavia il caso, a nostro parere, di quanto si legge a p. 43, quando, a proposito del Settecento in generale, ci viene indicato « il fondamentale carattere critico e di crisi » di questo secolo, che potrebbe essere spiegato « con i suoi molteplici interessi, il più sovente di genere tecnicistico, ma soprattutto con il suo costante porsi di fronte ai problemi di poetica ». L'A. soggiunge anche (p. 44) che in questo stesso secolo la poesia « quasi si posa, [....] impalpabile polline, sopra una società che da essa garbatamente soffusa riesce in un miracoloso equilibrio a mantenerne come il profumo.... ». Se un simile passo non può non suscitare qualche riserva (almeno dal punto di vista di una critica che si vuole « positiva »), occorre però avvertire ch'esso non « rappresenta » equamente il libro del De Nardis. Si veda ad esempio, senza uscire dai saggi settecenteschi, quanto l'A. acutamente osserva (p. 132) a proposito del « processo di sensibilizzazione dei dati della tradizione » che si è svolto nell'epoca preromantica: tale processo, scrive l'A., « si attua differentemente e con esiti a più o meno lunga sca-

denza, nei precisi confini delle forme letterarie ereditate dal secolo precedente. E un'attenzione non generica a tale processo ci metterà in guardia dall'appiattimento delle prospettive e dalla confusione fra i diversi destini dei singoli generi letterari, eredità di Boileau: appiattimento e confusione ai quali sfugge raramente il Monglond, e si può dire mai il Mornet.... ». E il De Nardis stesso trae profitto da questo avvertimento nelle pagine dedicate alla poesia cosiddetta « descrittiva » di un Delille o di un Saint-Lambert. Si noti ad esempio che quando Saint-Lambert, nel *Discours préliminaire* delle *Saisons*, delinea l'oggetto ideale di tale poesia, l'*homme champêtre*, con « esiti [che il De Nardis definisce giustamente] quasi razzisti », egli non fa che ricollegarsi alla tradizione della poetica pastorale dell'ultimo Seicento.

Numerosi sono gli argomenti affrontati dall'A., e ampia potrebbe essere la serie di queste nostre osservazioni. Al lettore non sfuggiranno, sia per l'importanza dei temi, sia per la competenza dimostrata dall'A., da un lato i saggi su *Manzoni e Fénelon* e sull'*Affare Goëzman*, dall'altro i due saggi su Mallarmé (si ricordi che a Mallarmé il De Nardis ha dedicato i suoi principali lavori precedenti, *Mallarmé in Italia* e *Impressionismo di Mallarmé*, pubblicati entrambi nel 1957). Nel saggio su *Manzoni e Fénelon* (pp. 107 sgg.), di particolare interesse per il lettore italiano, l'A. ricerca le tracce o « gli echi, in Manzoni, della consuetudine, che indubbiamente ci fu, con l'opera di Fénelon »; e li individua soprattutto nel campo « della tecnica teatrale e della morale drammatica ». Il Manzoni si incontra in particolare con Fénelon nella « convinzione che il poeta di *Phèdre* [....] avrebbe saputo commuovere e ispirare « l'amour des vertus et l'horreur des crimes » dedicandosi ad opere tragiche « suivant le goût de Sophocle, sans y mêler aucune intrigue postiche d'amour.... »: il che conduce necessariamente all'idea, o piuttosto all'ipotesi, di un « Racine riformato » (come scrive l'A.).

Ma il saggio di maggiore impegno dell'intero volume è certamente l'ultimo, che si intitola *Note sulla struttura di « Phèdre »*. Queste *Note* sono effettivamente delle note, che contengono sia proposte interpretative, sia attente discussioni della più importante letteratura critica su *Phèdre*. L'A., che indica giustamente nel famoso scritto del De Sanctis « talune incertezze circa i personaggi secondari dell'opera raciniana » (in quanto il grande critico non li vede « nella loro perfezione *strumentale* »), scrive poi che *Phèdre* « è una tragedia a un solo personaggio; e in certo senso non è nemmeno un'opera teatrale, ma un lungo, sinuoso, delirante monologo interiore » (p. 258). Racine si sarebbe reso conto « di aver irrimediabilmente compromesso le ragioni stesse della struttura teatrale » proprio mentre il suo capolavoro ne offriva una delle configurazioni più splendide. In una tale coscienza estetica di Racine l'A. sembra vedere la vera causa del silenzio che seguì *Phèdre*, giacché nella frase seguente non esita a scrivere: « *Cosicché* [il corsivo è nostro] più che comprensibile appare il suo silenzio dopo *Phèdre*.... ». Conclusione che ci lascia assai perplessi, convinti come siamo che un'osservazione critica del genere di quella del De Nardis abbia potuto presentarsi molto più facilmente alla mente di un critico moderno (informato, oltre tutto, dell'evoluzione del teatro francese dopo Racine) che non alla mente di Racine. J. Pommier e R. Picard hanno mostrato, con argomenti che ci sembrano persuasivi, che il silenzio di Racine non deriva da una « crisi personale », come supponeva la critica romantica. Ora la sostituzione di una crisi estetica (se così possiamo dire) a una crisi religiosa ci allontana ancora di più da quelli che furono i veri moventi di Racine: dobbiamo adattarci, per quanto ciò possa urtare la nostra sensibilità di moderni, a spiegare il silenzio di Racine, come scrive il Picard, « nel contesto storico e nell'economia della carriera del cortigiano ».

Il nostro consenso con l'A. è invece completo là dove egli formula opportune riserve sull'interpretazione « barocca » di *Phèdre* (anche se non crediamo che per l'adozione di tale schema storiografico sia necessario constatare una [sempre problematica] « unicità di linguaggio [....] delle varie arti »). Sul barocco letterario francese esiste, come è noto, una letteratura critica relativamente recente, ma copiosa ed importante: pertanto il « barocco » è ormai ben più di uno schema storiografico « nascente ». Ma è necessario

evitare in proposito ogni inutile logomachìa: la presenza del barocco si accerta nel quadro di una determinata epoca, in base alla valutazione di certi caratteri stilistici non presi isolatamente, ma considerati nel loro insieme, nei loro rapporti, nei loro significati. Ora la famosa interpretazione che di *Phèdre* ha dato L. Spitzer contiene certo luminose intuizioni critiche, come riconosce il De Nardis, e come dovrebbe riconoscere ogni studioso di Racine: ma « l'idea di una *Phèdre* barocca », scrive il nostro A. (p. 275), è « da respingere ». Alle considerazioni addotte in proposito dal De Nardis ci sia lecito aggiungere una chiosa marginale, che riguarda le pagine dello Spitzer sulla *flamme noire* di Fedra. Tutti ricordano il contesto di Racine (*Phèdre*, a. I, sc. 4):

> J'ai conçu pour mon crime une juste terreur;
> J'ai pris la vie en haine, et ma flamme en horreur.
> Je voulais en mourant prendre soin de ma gloire,
> Et dérober au jour une flamme si noire....

Le osservazioni dello Spitzer su questo ultimo verso sono troppo note (e troppo ampie) perché sia possibile riportarle per intero (il lettore le troverà in *Critica stilistica e storica del linguaggio*, Bari, 1954, pp. 93 sgg.). Diremo in breve che questo verso pare al critico « pieno d'irrazionale mistero »: « la nera fiamma, contraddizione verbale, rispecchia lo stato paradossale dell'uomo, inesorabilmente avviluppato nella sua passione, per nobile e puro che sia nel suo sentire ». Dall'espressione *une flamme si noire* egli desume inoltre che « l'intensità della fiamma viene per così dire inserita in una graduatoria di colore ».

Noi pensiamo che lo Spitzer, nel suo sforzo di liberare il testo di Racine dalle incrostazioni della tradizione classicistica, abbia finito per forzare la mano, per deformare il significato di questo verso di Racine. « *Flamme* per amore [avverte lo stesso Spitzer] è una delle metafore più sfruttate, quasi una specie di *Kenning*, logoro e convenzionale »; è dunque un sinonimo figurato di amore. La *flamme noire* è il contrario di una *flamme innocente*, è una *flamme criminelle*. Ma il termine *noir*, lungi dal possedere qui il valore concreto o addirittura coloristico che gli attribuisce il critico, è termine altrettanto convenzionale, nel suo senso figurato, quanto lo è *flamme*. Fedra è dominata dal « terrore », dall'« orrore » per il suo delitto, per il *crime* (e cioè per la *flamme*): e l'espressione *flamme noire* ha potuto scaturire dal seguente nesso associativo: *flamme criminelle — crime noir — flamme noire*. L'espressione *flamme noire* è poetica e preziosa, laddove *flamme criminelle* o *crime noir* sono normali e correnti: ma nell'associazione non si ravvisa quel ricorso al concreto, o quel violento accostamento del concreto all'astratto che è proprio della poesia barocca. Ad apertura di pagina leggiamo ad esempio nei *Tragiques*:

> Tes prestres par la rüe à grand troupes conduicts
> N'ont pourtant peû celer l'ordure de tes nuicts:
> Les crimes plus obscurs n'ont pourtant peû se faire
> Qu'ils n'esclattent en l'air aux bouches du vulgaire.

Viceversa il gusto prezioso quintessenzia ed astrae: di tale gusto alcuni residui (come nota il De Nardis, p. 288) permangono anche in Racine: ma questi residui, se in alcuni casi possono contribuire a lasciare (come scrive lo Spitzer) « ampio margine alla fantasia », sono tuttavia incorporati nel tessuto armonioso e omogeneo del suo stile.

I limiti di una recensione impediscono un maggiore sviluppo di simili discussioni: ma non vorremmo concludere queste righe senza dare atto all'A. della sua equilibrata confutazione dell'interpretazione « giansenista » che del teatro di Racine ha dato L. Goldmann, il quale ha visto in Fedra addirittura l'incarnazione del personaggio « intorno al quale si è combattuta la battaglia fra i giansenisti e la gerarchia », il personaggio pascaliano del « giusto peccatore ».

ARNALDO PIZZORUSSO

# LIBRI RICEVUTI

VITTORIO ALFIERI, *Mirra*, Introduzioe di Walter Binni, commento di Riccardo Scrivano, Firenze, « La nuova Italia », 1960, pp. XLVIII-110.

C. BENSO DI CAVOUR, *Discorsi parlamentari*, vol. XII, 1855-56, Firenze, « La nuova Italia », 1961, pp. 575.

W. BINNI, R. SCRIVANO, *Antologia della critica letteraria*, Milano, Principato, 1961, pp. 1073.

GIAN PIERO BONA, *Il soldato nudo*, Milano, Lerici, 1961, pp. 221.

CARMELO BONANNO, *I problemi del Risorgimento*, nei consensi e nei dissensi dei protagonisti e degli storici, 1789-1919, Padova, Liviana Editrice, 1961, pp. 335.

KAZIMIERZ BRANDYS, *La difesa della « Grenada »*, Milano, Mondadori, 1961, pp. 403.

BARTOLO CATAUDELLA, *L'alba contadina*, versi, Padova, Rebellato, 1961, pp. 87.

NICOLA CATONE, *Grammatica neoellenica*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1960, pp. 183. — Questa grammatica storica colma una lacuna esistente in Italia, dove in genere il greco moderno, a differenza dell'antico, è pressoché ignorato.

RODOLFO CELLETTI, *Viale Bianca Maria*, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 417.

CHAMFORT, *Prodotti della civiltà perfezionata*, trad. di Pino Bava, Torino, Boringhieri, 1961, pp. 347.

PAOLO CHIARINI, *Romanticismo e realismo nella cultura tedesca*, Padova, Liviana Editrice, 1961, pp. 293.

N. F. CIMMINO, *Poesia e poetica in Gabriele D'Annunzio*, Firenze, Centro Internazionale del Libro, 1959, pp. XXVIII-495.

RAFFAELE COLAPIETRA, *Vita pubblica e classi politiche del Viceregno napoletano (1656-1734)*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1961, pp. 277.

*Critici dell'età romantica*, a cura di Carmelo Cappuccio, Torino, Utet, 1961, pp. 799.

BENEDETTO CROCE, *Nella penisola Iberica*, taccuino di viaggio (1889) a cura di Fausto Nicolini, Napoli, 1961. — Il Nicolini dopo averci dato quella splendida opera *L'editio ne varietur*, in cui c'è una rassegna bibliografica di tutti gli scritti del Croce, ci fa la sorpresa di pubblicare il *Taccuino di viaggio*, nella penisola Iberica, di cui il Croce parlava spesso agli amici. Egli visitò la Spagna insieme con il compagno di liceo Francesco Capece Galeota, figliuolo del Duca della Regina, il maggio del 1889. Secondo l'abitudine che egli conservò per tutta la vita, egli tracciava sempre dei brevi appunti su quello che aveva fatto o visto durante la giornata. Di questo viaggio in Spagna parecchi sono i passi che meriterebbero di essere riferiti; dalle datazioni varie si vede che le città toccate dal Croce furono prima Genova, poi Monaco del Principato (a Montecarlo egli giudicò quel Casinò con queste parole: « Quel Casinò mi è parso come una sinagoga o altro edifizio ebraico-arabo. È sovraccarico di ornamenti, specie nella sala del concerto. Mi ha afflitto la vista di quella folla stupida e preoccupata intorno a i grandi tavolini dal tappeto verde; e ho nelle orecchie le voci monotone del *Rien ne va plus* e *le jeu est fait*. Anche l'elemento femminile è ripugnante. La cosa più bella è stato lo spettacolo, goduto all'uscita, nella serata dolcissima, della collina di Monaco simmetricamente trapunta di lumi ». Sono impressioni che molti hanno riportato, ma bisogna riconoscere che il Croce ci aveva preceduti tutti; esattissimo anche che l'elemento femminile al tavolo di gioco è ripugnante. È una forma di lussuria metafisica. Il Croce visitò, in quell'occasione, Marsiglia e prima di Marsiglia naturalmente Narbonne, poi Perpignano e infine arriva a Barcellona: « Abbiamo ammirato assai la popolazione femminile e le nere *mantillas* ». Assistette ad uno spettacolo teatrale e da questa prima impressione dello spagnolo: « l'impressione che fa all'orecchio italiano una recita spagnola è quella di assistere a una recita di teatro dialettale veneziano ». C'è l'invito, anche, di alcune cortigiane da strapazzo con le parole: « *Vengan aquì, niñitos!* ». È notevole che il Croce in quei giorni di sosta a Barcellona visitasse biblioteche, archivi e poi la sera teatri. Vi si parla poi di Valenza: « Gli abitanti hanno brutti ceffi, sono poco cortesi a confronto dei catalani. La città è sudicia e offende con i cattivi odori. Non abbiamo veduto neppure una di quelle donne di Valenza, che, secondo il De Amicis, si vorrebbero portare in un castello e chiamare loro intorno omaggi di dame e cavalieri! ». È noto che il

De Amicis aveva stampato il suo libro *Spagna* nel 1873, e i due giovani viaggiatori si erano portati il libro come guida turistica. E tutti ricorderanno che nel saggio critico che il Croce dedicò ad Edmondo De Amicis, canzonò costui: « Il De Amicis crede, o trova scritto, che nella pinacoteca di Siviglia è un quadro di *Sant'Antonio da Padova* del Murillo; e ricorda di aver letto che un quadro di Sant'Antonio è « la più divinamente ispirata delle sue creazioni e una delle più grandi meraviglie del genio umano ». È il caso dunque di esaltarsi, di smaniare! ». Neanche a farlo a posta il De Amicis scarica il suo fittizio entusiasmo davanti ad una copia di quel quadro, mentre la copia genuina si serbava nella cappella del Battistero. Vorremmo largheggiare ancora in citazioni gustosissime di questo Diario, ma a noi basta aver accennato a certi spunti che faranno curiosi i lettori di cercare questo volumetto nelle biblioteche. Il viaggio durò fino al 3 luglio e per ogni giornata si può dire c'è una notazione acuta e succosa. Il Nicolini ci racconta che « esiste un autografo di ottanta pagine fitte, numerate dall'uno e dall'altro lato, e sulla terza delle quattro pagine bianche iniziali il Croce tenne a scrivere di suo pugno: « Copia di un taccuino del 1889: B. Croce ». Dunque, conclude il Nicolini, non si tratta già del taccuino originale, in cui il ventitreenne Benedetto venne ricordando, giorno per giorno (o per essere più precisi, notte per notte), le sue impressioni di viaggio. Si tratta, invece, di una posteriore copia autografa di quel taccuino ora distrutto ». Interessante poi un gruppo fotografico scattato a Granata, Alhambra, *patio de los leones*, dove sono raffigurati, da sinistra a destra, il Sig. Eduardo Soria, il console Santasilia, il Croce, Francesco Capece-Galeota. Vi sono le figure di due signorine, che sono le due Santasilia con le quali il Croce, giovane ventitreenne, intrecciò un innocente *flirt*. In data 31 maggio dell'89 egli scrive: « la sera ci siamo trattenuti ancora nel *patio* e verso le dieci ci siamo congedati dal Santasilia e dalle sue figliuole, con grande malinconia ». Mi sia consentito ricordare che il Croce una volta, parlandogli io di un mio soggiorno in Spagna per due mesi nel '28, mi ricordò il suo viaggio giovanile e mi ricordò una battuta graziosissima di due locande osterie, nelle quali in una era scritto così: « Aquì se come mejor que de frente ». Non capisco, aggiungeva il filosofo, come i due padroni non si azzuffassero a tutte le ore. (L. Russo).

Silvio D'Arzo, *Nostro lunedì*, racconti, poesie, saggi, Firenze, Vallecchi, pp. xxii-470.

Alberto Denti di Pirajno, *Ippolita*, Milano, Lerici, 1960, pp. 403. — Il personaggio centrale, Ippolita, è raffigurato in alcuni punti con tratti assai notevoli. Così, ad esempio, là dove questa donna dall'avarizia iperbolica decide di adottare il bastardo del defunto e inviso marito, nel modo subitaneo e imprevedibile con cui tale decisione vien presa, c'è il segno di un'arte non comune. Lo stesso è da dirsi a proposito di altri luoghi in cui Ippolita è di scena. Pure non sapremmo affermare che essa è un personaggio veramente memorabile; e ciò non perché la sua avidità sia spinta all'esagerazione, ma perché è un'avidità mostruosa ma non disumana, concepita com'è al di qua della possibilità di un confronto umano. Discendente di una famiglia di villan rifatti arricchitisi con le espropriazioni e con l'usura, e quindi ancora tarpata dalla natura nelle facoltà amatorie, e insomma per questo e per altro già dal suo nascere come personaggio predestinata alla completa aridità fisiologica e spirituale, Ippolita tiene più del caso abnorme che della donna cui l'ossessione del possesso comprima e stravolga ogni residuo senso muliebre. Sicché quella avarizia che occupa di sé pagine e pagine non va realmente oltre le proporzioni di un epifenomeno. Quando alla fine la donna, in seguito a una complessa vicenda di eredità e di morti, si ritrova al sicuro da ogni insidia contro i suoi sterminati averi, essa non avverte il deserto che le si è creato intorno, ed è giusto che sia così perché il sentimento della tragedia apparirebbe un'intrusione in un animo come quello; però sta il fatto che pure il lettore rimane indifferente di fronte a un epilogo prevedibile, come fosse l'aggravarsi di una malattia fisica che sin da principio egli aveva saputo fatale. Il romanzo è ambientato in un immaginario ducato padano, e nelle vicende dei protagonisti s'intramezzano fatti più grossi e grossi nomi, da Napoleone a Metternich, dalla Restaurazione ai primi moti risorgimentali. Ma non si tratta di un romanzo storico, poiché la storia, a dire il vero, ci sta a pigione. Il Pirajno non interpreta, non giudica l'età da lui evocata; non si può dire con quale preciso affetto egli guardi ad essa, o se piuttosto non assuma ad argomento proprio quell'età trovandola particolarmente funzionale al suo gusto per l'ironia. Gusto dell'ironia, per l'appunto, è il suo, e non ironia vera e propria che morda e lasci il segno; la quale ultima presupporrebbe un *pathos* storico e morale che in lui è assente. Nobiluomo e uomo che ha conosciuto molto mondo, il nostro autore ama raccontare con *verve*, e bisogna dire che sa farlo con maestria, e che, poiché mai viene meno alla sua signorile misura, riesce a non dar fastidio neppure per quella sensualità leggermente ossessiva che gli colorisce con alquanta insistenza nella fantasia episodi piccanti di languide dame e poppute foresi. Crediamo infine che vadano particolarmente sottolineate le sue risorse stilistiche. Un vero pezzo da antologia è l'episodio della pesca alle trote, anche un ammalizzito prosatore d'arte glielo invidierebbe. Al romanzo avrebbe poi giovato una potatura piuttosto generosa, una buona dozzina di figurette e comparse in meno, ma anche così, con queste ben quattrocento pagine, *Ippolita* resta un libro di lettura assai gradevole. (Piero de Tommaso).

Teofilo Folengo, *Zanitonella*, Introduzione e traduzione di Giorgio Bernardi Perini, Torino, Einaudi, 1961, pp. xx-147.

UGO FOSCOLO, *Tragedie e poesie minori*, a cura di Guido Bezzola, Edizione Nazionale, vol. II, Firenze, Le Monnier, 1961, pp. CXXXVII-468.

MARIA GIACOBBE, *Piccole cronache*, Bari, Laterza, 1961, pp. 136.

ANGELO GIANNI, MARIO BALESTRIERI, ANGELO PASQUALI, *Antologia della letteratura italiana*, II, Dal Cinquecento al Settecento, D'Anna, Messina-Firenze, 1961, pp. 1023.

*Gli scomparsi d'Algeria*, libro verde, Firenze, « La nuova Italia », 1961, pp. 121.

LUCIEN GOLDMANN, *Pascal e Racine*, studio sulla visione tragica nei *Pensieri* di Pascal e nel teatro di Racine, Milano, Lerici, 1961, pp. 623.

LINO GRANIERI, *Educazione società e gioventù traviata*, Bari, Nerio, 1961, pp. 167.

T. G. GRIFFITH, *Avventure linguistiche del Cinquecento*, Firenze, Le Monnier, 1961, pp. 94.

RUDOLF HILFERDING, *Il capitale finanziario*, con un'Introduzione di Giulio Pietranera, pp. LXXIII-498.

GYULA ILLYES, *Petöfi*, trad. di Nello Vucetich e Umberto Albini, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 300.

ANTONIO LABRIOLA, *La dottrina di Socrate secondo Senofonte, Platone ed Aristotele (1871)*, a cura di Luigi Dal Pane, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 291.

DAVIDE LAJOLO, *Il « vizio assurdo »*, storia di Cesare Pavese, Milano, Il Saggiatore, 1960, pp. 388

*Lettere dal fronte di Alfonso Casati, 1943-1944*, con prefazione di FRANCESCO FLORA, Milano, Ceschina, 1961, pp. 379. — Segnaliamo questo bel volume, dove sono pubblicate le lettere dal fronte di Alfonso Casati, unigenito di Alessandro Casati, che fu amicissimo di Benedetto Croce. Il volume è preceduto da un'introduzione di Francesco Flora, scritta probabilmente negli anni in cui si trepidava come antifascisti, e si era freschi della lettura del saggio del Croce, *Perché non possiamo non dirci cristiani*. L'argomento dalla battuta del Flora: « era tra noi l'invisibile presenza del Cristo ». Battuta che il Flora può aver scritto o per consonare ai sentimenti del nobile caduto, o per tener bordone al famoso scritto crociano. Noi non staremo a ripetere ancora una volta il nostro profondo rammarico e cordoglio per la scomparsa di questo giovane, che rappresentava una assai illustre casata. Alfonso Casati era vissuto sempre in una atmosfera risorgimentale, e però egli, contro il volere del padre ministro della Guerra, e degli amici, volle lo stesso andare in prima linea, e cadde, « Sul fronte adriatico, combattendo nel Corpo Italiano di Liberazione, alla testa del suo plotone del battaglione ' Bafile ', stroncato da un colpo di mortaio tedesco », come si dice nell'ordine del giorno del capo di Stato Maggiore P. Berardi. Fu insignito della medaglia d'oro alla memoria. Una delle lettere più significative è una delle ultime, indirizzata a Benedetto Croce. È permesso a noi, che abbiamo vissuto tragicamente l'esperienza della prima guerra mondiale, e che siamo guariti, come si può vedere dal discorso pubblicato in prima pagina in questa rivista, nel marzo scorso (*Nascita del fascismo*: testimonianze di un vecchio combattente), di quella idealità di tipo risorgimentale, esprimere il profondo cordoglio e rammarico che una così nobile esistenza sia stata stroncata, vittima ingenua di una educazione storica ormai oltrepassata? Per noi storicisti il prestigio di una grande casa storica (come quella dei Casati) valeva quanto può valere e valere talvolta di più del mito politico di questo o quel periodo storico ormai tramontato. Una grande casa che ha un'alta tradizione storica può perpetuare certe regole e gusti che il mito strettamente politico non perpetua più. Ci sia consentito questa nota aspra per il grande affetto e la grande stima che avevamo di Alfonso Casati. Oggi il Risorgimento se lo sono appropriato i clericali, cioè quelli che lo osteggiarono in tutti i modi. Oggi gli antirisorgimentisti si sono appropriati perfino Porta Pia e padre Lombardi della compagnia di Gesù si appresta a celebrare il Risorgimento, cancellando tutte le ingiurie che furono dette contro Mazzini, contro Garibaldi, contro lo stesso Vittorio Emanuele II che fu scomunicato, contro Cavour, smussando ogni contrasto tra idee liberali e le idee dei papisti. O si tratta di un'impudente menzogna, oppure essi devono essere veramente persuasi che ormai l'Italia non appartiene più agli italiani ma soltanto al Vaticano. (LUIGI RUSSO).

MATTIA LIMONCELLI, *Il mondo in frantumi*, Napoli, Fiorentino, 1961, pp. 159. — Dello stesso autore, *Sul filo del canto*, Ediz. Curci, Milano, 1960, pp. 279.

LUCREZIO, *De rerum natura*, Antologia e commento a cura di Ettore Paratore e Ubaldo Pizzani, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1960, pp. 546.

GIOVANNI MACCHIA, *Storia della letteratura francese*, Dalle origini a Montaigne, Torino, Edizioni RAI, 1961, pp. 473.

MALLARMÉ, *Opere scelte*, con testo a fronte, a cura di Luigi De Nardis, Modena, Guanda, pp. XXIV-213.

SALVATORE MAUGERI, *Hai sbagliato, cuore*, Padova, Rebellato, 1961, pp. 40.

ANDRÉ MAUROIS, *La vita di sir Alexander Fleming*, Milano, Mondadori, 1961, pp. 253. — Nella stessa collana « Il bosco » sono usciti recentemente: H. E. BATES, *Aria di Francia*; MELITA MASCHMANN, *Il tredicesimo*; JOHN STORM, *Nel cuore di Montmartre*; MOSHE PEARLMAN, *È lui: Eichmann*.

MENANDRO, « *Dyskolos* » *ovvero sia* « *Il Selvatico* », Testo e traduzione a cura di Carlo Diano, Padova, Antenore, 1960, pp. 142.

MARIA TERESA MESSORI RONCAGLIA MARI, *Il frutto del melograno*, liriche, con dieci acqueforti originali di Almina Dovati Fusi, Firenze, 1961, pp. 55.

JEAN CLAUDE MICHAUD, *Teoria e storia nel « Capitale » di Marx*, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 207.

CESARE MOLINARI, *Spettacoli fiorentini del Quattrocento*, Venezia, Neri Pozza Editore, 1961, pp. 127, con 46 t. f. t.

AUGUSTO MONTI, *Ragazza 1924*, Torino, Einaudi, 1961, pp. 219.

PIERO NARDI, *Altri tempi*, Venezia, Neri Pozza, 1960, pp. 106. — Ogni cosa che esce dalla penna di Piero Nardi, di critica letteraria, di biografia di uomini illustri, d'interpretazione dei nostri classici, ha un tono di confidenza non solo per l'arte, ch'egli ha, di rendere amabile ogni materia, ma per il piacere che lo porta naturalmente alla « causerie ». La sua pagina è sempre variata e armonizzata tra la biografia e la critica letteraria: come nel Serra, in cui il Nardi s'incontrò giovane e da cui trasse qualche colore, qualche mossa. Nell'artista egli vuol sempre riconoscere un po' l'uomo, il tempo spirituale dell'opera sua, l'occasione; le cose dell'uomo valgono per lui come gradini alle cose superiori, dell'arte. Forse anche, più che lo spettacolo puro dell'arte, egli ama l'intrecciamento delle opere con la vita in cui si sono venute preparando ed a cui l'arte ritorna per nutrire i cuori sensibili e legarli per le vie della segreta affinità. Da ciò il tono che nei libri di questo studioso prendono le varie tradizioni letterarie: che non sono mai erudite o solenni o immesse in una ideologia: ma affettuose. Fuori dei rigori, talvolta aridi, della critica letteraria di derivazione filosofica o filologica, il Nardi vuole innanzi tutto godersi le cose e farle godere; e sue virtù sono la finezza, l'arguzia, la bonomia anche; ed una, come dire?, voluttà di mettersi insieme con gli autori riportandoli a sé e dando qualcosa di sé a loro. Perciò accade che il suo libro critico ha i segni, anche scoperti, dell'autobiografia (« sapit hominem ») e che le linee autobiografiche valgono insieme come avvio all'interpretazione critica. — Al lettore di questi *Altri tempi* raccomandiamo di riprendere in mano *Novecentismo*: il primo esempio del Nardi « causeur », dove il discorso sul nostro tempo letterario diviene una piacevole divagazione tra i testi studiati e le cose le stagioni gli uomini; e tra gli uomini ecco trapelare, ammiccare lui, Nardi, quasi con l'ufficio di accordatore discreto tra la vita e il libro. Il nitido, elegante volumetto di oggi è di stile rievocativo. Ci vengono innanzi scene, ritratti, sensazioni, sentimenti di un bambino, tra la famiglia, l'asilo e la casa dei nonni; di uno scolaretto che alla « media » — e qui il punto di osservazione è una stanzetta triste di collegio — fa le prime scoperte dentro di sé, di una nuova linfa che si muove; del Nardi studente di Liceo, con una sua coscienza e resistenza, sofferta e pudica, alla aggressività di altri: specie del « ragazzo prodigio » Valentino Piccoli, dominatore della mente dei compagni, eccentrico schernitore di chi vive con mezzi ordinari di natura e di educazione. Qui la materia comincia a diventare storia di una « vocazione letteraria », accogliendo ambienti e spiriti anche oltre il « tempo » vicentino. Poi la vita dell'Università padovana, l'incontro con maestri e letterati di grido: il Valeri, l'Errante; e il primo insegnamento, le prime battaglie psicologiche del giovane professore alle « Normali » femminili; la conoscenza di Eurialo De Michelis, allora suo piccolo alunno, ma già « enfant terrible », che con la sua intelligenza mette a tormento il maestro; e poi, apertosi il circolo dell'umana simpatia, suo primo confidente di amore letterario, che nel maestro trova un giudice ammirato e un patrono. Tra questi rapporti umani s'inserisce l'evento della guerra, del '15-18, che rompe gli studi ma lascia vive le vecchie amicizie e più acuto il desiderio di beni spirituali, specie della poesia. — A parte gli elementi documentari e di qualche curiosità, queste paginette appartengono all'arte; e lo stile è della rimembranza patetica, fermata al punto giusto dall'arguzia e dal sorriso. Né l'autore ha scritto solo per sé; egli ha insieme trovato la parola, netta e ariosa, per chi, insieme con lui, ha il cuore volto a quegli « altri tempi »; e questi suoi lettori gli sono ben grati d'aver fatto loro sentire il pregio ch'è sempre in ogni vita, anche non straordinaria, esplorata alle origini e nei primi passi di una fede. Il libretto è perciò, oltre che bello e caro, gentilmente educativo (GIULIO MARZOT).

ETTORE PARATORE, *L'epicureismo e la sua diffusione nel mondo latino*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1960, pp. 99.

FRIEDRICH PAULUS, *Stalingrado*, Milano, Garzanti, 1961, pp. 294.

GIUSEPPE PETRONIO, *Parini e l'illuminismo lombardo*, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 300.

PIETRO PIOVANI, *Giusnaturalismo ed etica moderna*, Bari, Laterza, 1961, pp. 196.

GENNARO PISTILLI, *L'arbitro*, Torino, Einaudi, Collezione di teatro, 1961, pp. 126.

GIUSEPPE PRESTIPINO, *L'arte e la dialettica in Lukàcs e Della Volpe*, Messina-Firenze, D'Anna, 1961, pp. 211.

SALVATORE QUASIMODO, *Scritti sul teatro*, Milano, Mondadori, 1961, pp. 426.

ALBERTO RAZZAUTI, *Livorno. Vecchie pagine sparse*, Livorno, Tipografia Meschi, a cura della Cassa di Risparmio, 1961, pp. 143, con 40 t.f.t.

CARLO FERDINANDO RUSSO, *Storia delle Rane di Aristofane*, Padova, Antenore, 1961, pp. 101. — Dalla presentazione editoriale: « Il testo delle *Rane*, secondo le analisi condotte da Carlo Ferdinando Russo, mostra di aver subìto una vera e propria riforma, in conseguenza della morte di Sofocle. La scomparsa del grande drammaturgo

determinò in Atene un'acuta crisi teatrale-civile, e Aristofane adeguò prontamente le *Rane* a quel nuovo clima: sicché la riforma salvò la commedia ormai vicina alla rappresentazione; e la salvò così bene da confondere i lettori moderni, nonostante che a dei lettori non sarebbe dovuto sfuggire il carattere d'urgenza che la riforma presenta. Le riforme attive comprendono, fra gli altri, i versi 71-85 del prologo e i versi 1411-1533, cioè il finale della commedia; fra le riforme passive, le più notevoli consistettero nella soppressione di una scena sfavorevole a Eschilo, e nell'anticipazione del grande dibattito fra Euripide e Eschilo intorno all'essenza dell'arte tragica: questo dibattito una volta precedeva di poco l'originario finale della commedia ».

Luigi Russo, *Ritratti e disegni storici*, serie prima, *Studi sul Due e Trecento*, Firenze, Sansoni, 1961, pp. 491. — Continua la ristampa degli scritti del Russo da parte della Sansoni, che l'ha avuti in amichevole retaggio dalla Laterza di Bari.

Armando Saitta, *Dal fascismo alla Resistenza*, antologia storica, Firenze, « La nuova Italia », 1961, pp. 243.

Luigi Salvatorelli, *Spiriti e figure del Risorgimento*, Firenze, Le Monnier, 1961, pp. 474.

Jacopo Sannazaro, *Opere volgari*, a cura di Alfredo Mauro, Bari, Laterza, « Scrittori d'Italia », 1961, pp. 528. — Finalmente si pubblica questo volume, che era nei miei voti di direttore della collana degli « Scrittori d'Italia », e per lettera ne discutemmo tanto insieme col valente professor Alfredo Mauro. Dell'*Arcadia*, è ben noto, abbiamo due redazioni. La prima, alla quale il Sannazaro lavorò negli anni della giovinezza, intorno al 1482; su per giù tra il 1480 e il 1485. Ed essa andò manoscritta per le mani di molti, sia pure non completa. Il Sannazaro, prima della sua partenza per la Francia (6 settembre 1501), ritornò con altra maturità sull'opera della sua giovinezza: la completò nel suo disegno, la ritoccò nella lingua, sicché soltanto questa seconda redazione si può considerare il testo autentico dello scrittore lomellinese-partenopeo. Il professor Mauro ha dedicato cure attentissime alla pubblicazione dell'*Arcadia* non solo, ma anche di tutto un gruppo di Sonetti e Canzoni dello stesso autore. Non mancano qui le *Farse*, e i famosi *Gliommeri*, di cui aveva parlato il Torraca, e dei quali gli scrittori del Seicento citavano più d'uno, il Mauro ne ha rintracciato uno solo, e quello pubblica. Oltre le poesie disperse, il Mauro pubblica le lettere del Sannazaro giunte fino a noi, 57, e, opportunamente, le poche esistenti dei corrispondenti del Sannazaro. L'edizione, del più valente filologo della scuola napoletana, scolaro del Torraca, è fornito di apparato critico, di note sulle varie edizioni, è spesso anche di rapide note dichiarative. (L. Russo).

Alfredo Schiaffini, *I mille anni della lingua italiana*, Milano, Scheiwiller, 1961, pp. 90. — Prezioso volumetto, che apre una nuova simpatica « collana critica » « all'insegna del pesce d'oro ». Peccato che proprio il placito di Capua del 960, molto opportunamente riprodotto anche fuori testo, nell'impaginazione della nostra copia sia stato capovolto.

Giani Stuparich, *Il ritorno del padre*, Torino, Einaudi, 1961, pp. 472. — « Questa raccolta, preparata per il settantesimo compleanno dello scrittore, comprende racconti che Giani Stuparich ha scritto durante l'arco di tutta la sua vita, sparsi in volumi suoi ormai difficilmente reperibili, e comprende pure due libri interi, *Guerra del '15* e *L'isola*. Sarà, per le nuove generazioni, l'occasione per un incontro approfondito con lo scrittore triestino ». Valga essa a commemorare lo scrittore, defunto in seguito a operazione chirurgica a Roma, il 7 aprile 1961.

Guy Tosi, *D'Annunzio en France au début de la grande guerre (1914-1915)*, Paris - Florence, Sansoni, Presse Universitaires de France, 1961, pp. XI-205. — È un notevole contributo alla biografia del poeta abruzzese, utile per chi voglia approfondire la conoscenza del D'Annunzio in Francia alla vigilia dello scoppio della Grande Guerra.

Stefan Zweig, *Opere scelte*, a cura di Lavinia Mazzucchetti, Milano, coedizione Sperlini & Kuper e Arnoldo Mondadori, 1961, vol. I, pp. 955, vol. II, pp. 934. — il primo volume raccoglie i più significativi saggi dello Zweig: « Tre maestri », « La lotta col demone », « Tre poeti della propria vita », « L'anima che guarisce », « Erasmo da Rotterdam » e « Castellio contro Calvino ». Il volume secondo contiene le migliori pagine del narratore: « Fouchè », « Magellano », « Amerigo », « Momenti eccelsi », « Leggende », « Amok », « Leporella », « La novella degli scacchi », « Incontri ed amicizie » e « Nel mondo di ieri ».

*Direttore responsabile* Luigi Russo *Segretario di redazione* Carlo F. Russo
*Vicesegretario* Mario Petrini
*Amministratore responsabile* Guido D'Anna

Autorizzazione del Tribunale di Firenze N.° 89 in data 25 Marzo 1949

1191-60 — TIPOGRAFIE «ENRICO ARIANI» E «L'ARTE DELLA STAMPA» — FIRENZE

# SAGGI E STUDI

## LA POETICA DI PLATONE E IL RINASCIMENTO *

### 1. Nascita dell'estetica nel mondo antico.

Ho ritrovato tra i miei appunti del passato lo schema di alcune mie lezioni tenute nel Magistero fiorentino nel 1925, quando io ero ancora più filosofante che oggi non sia. I lettori ricorderanno quel mio saggio compreso nei *Problemi di metodo critico*, su *La critica letteraria del Rinascimento*, dove utilizzai largamente tutto quello che scrissi, sempre nel '25, intorno alla poetica di Aristotile. Ne ho fatto riferimento anche su questa rivista, nel 1959, nel saggio *La tragedia nel Cinque e Seicento*.[1] Osservavo in quelle mie lezioni del '25 che le manifestazioni dell'Estetica antica possono riassumersi nell'edonismo puro, nell'edonismo moralistico o pedagogico, e nel misticismo estetico. Sulle tracce del Croce poi tornavo a riaffermare il lentissimo cammino dell'estetica nell'antichità e nel Rinascimento, poiché l'estetica è dei tempi moderni. Non esiste un problema teorico dell'arte nell'antichità, esso si afferma semmai in forma negativa; e poi via via in forma concessiva, ma mai in forma positiva. Si parla dell'Arte-piacere: negazione teoretica dell'Arte nella sua spiritualità; ostracismo dell'Arte, negazione pratica dell'Arte; l'Arte-pedagogica, giustificazione provvisoria della irrazionalità dell'Arte; l'Arte nella concezione mistica è confusa col Bello, ed è annegata in Dio. Solo il Vico afferma risolutamente la grandiosa distinzione tra Poesia e Filosofia, sussumendo la Poesia sullo stesso piano e con la stessa dignità della Filosofia. Toccavo dell'origine del problema estetico in Grecia, e osservavo, che l'esperienze tecniche non costituiscono ancora il problema sulla natura dell'Arte, e neanche la guerra moralistica, che si faceva alle favole e al costume dei poeti, era il problema dell'Arte. Nel periodo presocratico prevale la concezione edonistica dell'Arte, e tanto quelli che la

* Rimando a un altro fascicolo la continuazione dei miei saggi sulla letteratura italiana dal '5 al '700. Preferisco dar luogo a un mio scritto del '25, elaborato a Firenze quando insegnavo al Magistero (e questo fu il corso del 2° biennio), anche per dar varietà agli scritti di questa rivista.

[1] Ora lo si veda raccolto nel volume *Ritratti e disegni storici*, serie II, *Dall'Ariosto al Parini*, Firenze, Sansoni, 1961.

amano come piacere, che quelli che la condannano come tale, si muovono teoreticamente tutti sullo stesso piano. Essi non fanno quistione della sua razionalità o irrazionalità, che sia vera o falsa, che sia bella o brutta; si tratta piuttosto di un atteggiamento sentimentale, tanto da parte degli amatori, quanto da parte dei suoi censori. Siamo nel periodo sofistico, quando ancora non era stato affrontato il problema filosofico generale del vero e del falso, del buono e del cattivo; né allora poteva sorgere il problema della differenza tra il vero e il bello, tra il bello e il buono; così restiamo ancora nella sfera delle opinioni, e valga per tutti l'esempio di Gorgia. Con Socrate viene impostato il problema filosofico generale, su ciò che è razionale, e ciò che è irrazionale, su ciò che è materiale, e ciò che è spirituale, ciò che è mero fatto, e ciò che è valore. Il problema estetico non poteva sorgere che dopo Socrate, e la prima affermazione di esso si ha con Platone; e la prima affermazione di tale problema si conclude con la condanna dell'arte.

Che cosa è la mimesi per Platone? È parvenza, quindi inganno: l'Arte non appartiene alla regione alta, razionale, dell'animo, ma alla sensuale: non è rafforzamento, ma corruttela della mente: non può servire se non al piacere sensuale, che turba ed offusca. Perciò i poeti devono essere sbanditi dalla perfetta repubblica. La verità di questa teoria è il suo errore: la poesia certo non è verità dell'intelletto, e in questo senso Platone ha ragione, ma può essere anch'essa verità, verità fantastica, diremmo noi moderni. Ma naturalmente tutto questo era allora un problema assolutamente intempestivo, e però Platone doveva essere e fu conseguente alla sua logica.

Platone osserva: fin dalla fanciullezza ho avuto sempre molto amore per Omero; ma Omero è il duce di tutta questa genia di tragici; non però si deve fare maggiore stima di lui che della verità. Egli è un poeta imitativo, e imitativi sono tutti quegli altri poeti ed artisti. Ma che cosa vale l'imitazione? Noi siamo soliti formarci una speciale idea dei molti singoli oggetti, ai quali assegniamo il medesimo nome. Molti sono i letti, e molte sono le tavole, ma l'idea del letto è una, e l'idea della tavola è anch'essa una. Abbiamo il fabbricante di letti, che, guardando all'idea del letto, costruisce i suoi letti, e l'altro, guardando all'idea della tavola, costruisce tutte le tavole. Ora ci sarebbe un magico operaio, che, senza possedere questa idea originale del letto, e questa idea della tavola, vi costruisce tavole e letti e altri mobili. Indovinate chi è questo miracoloso operaio? È l'artista, il pittore, il quale vi dipinge tavole e letti, e mille altre cose di cui egli non conosce il segreto della loro interna fattura, dell'idea primitiva, ma li fa veramente; la sua opera è simile a quella dello specchio; se lo giro da ogni parte, così alla svelta, io faccio il sole, e i corpi celesti, e poi la terra, e i mobili di questa camera e i vegetali. Ma li faccio veramente? Si tratta di una parvenza, e una parvenza è anche l'arte, e l'imitazione, perché parvenza, può costituire un inganno. Abbiamo detto, continua Platone, che il fabbricante di letti fa i letti, ma non fa il letto, cioè l'idea del letto; dunque fa dei letti che sono simili all'idea del letto. Già dunque il lavoro del falegname è una debole ri-

produzione della verità, quindi abbiamo tre letti: il letto di Dio (Idea), il letto del fabbricante, il letto del pittore. Il vero creatore è Dio, il letto-Idea è il solo letto realmente esistente. Il fabbricante è l'operaio; potremo chiamare il pittore operaio o creatore? Certamente no, o semmai l'uno è l'operaio d'un oggetto, e l'altro è l'operaio dell'immagine dell'oggetto. Il pittore dunque imita l'opera dell'operaio, e di questa solo egli coglie quel tanto che egli riesce a vedere, e come la vede. Un letto è sempre lo stesso, eppure appare diverso se noi lo guardiamo di fronte o di traverso. L'imitazione viene dunque terza; e potremo trovare un pittore che agli sciocchi e agli ingenui possa far credere veramente, mettendoli a guardare a distanza, che egli abbia veramente fatto quello che fa un falegname, un calzolaio, ecc. Gli artisti però, per Platone, hanno tutti qualcosa del ciurmadore e dell'incantatore. E la sapienza dei poeti, perché ingannevole, è molto infruttuosa nella vita pratica. Sono concetti questi acquisiti alla conoscenza generale, ma qui si ripropongono per maggiore chiarezza didattica.

I poeti dunque pretenderebbero di sapere tutte le arti; essi hanno completa conoscenza dell'umano (virtù e vizio), e del divino: senza questa conoscenza non sarebbe possibile poetare. Ma i poeti hanno veramente questa conoscenza? Si dànno allora due probabilità, o il pubblico si lascia ingannare dai poeti, non scorgendo che la loro imitazione è appena un'umbratile parvenza della realtà; oppure il pubblico ha ragione, e veramente i poeti hanno profonda conoscenza di quello di cui discorrono. Ammessa questa seconda ipotesi, credete voi che ci sia più frutto a farsi operai dell'arte che si conosce, o operai dell'immagine di questa arte?

Mettiamo che ci sia un poeta che sia anche un medico; preferirà costui fare il medico, e guarire degli ammalati, o fare il poeta della sua medicina? I poeti della medicina non guariscono nessuno, e non fanno neanche degli scolari. Esculapio, se è così benemerito nell'antichità, lo si deve al fatto che egli fece il medico, e non poeteggiò ragionamenti di medicina. Ora, non possiamo imputare ad Omero né ad altri suoi scolari, perché non fanno i medici, perché essi non discorrono nei loro poemi di quell'arte lì. Ma essi discorrono di guerre e di spedizioni e amministrazione di stati, e di educazione dell'uomo, e Omero non ha governato e retto stato alcuno, e neanche ha consigliato un buon ordinamento di stati: né ha avuto il comando o il consiglio di una spedizione militare, né è stato educatore di uomini.

### 2. L'arte è giuoco.

L'arte, appunto perché parvenza, è semplicemente giuoco. Di un oggetto ci possono essere due generi di operai, colui che fa l'oggetto e colui che usa l'oggetto: l'esecutore e il competente. Il poeta non ha né la retta opinione dell'esecutore, né l'elevata conoscenza del competente; egli imiterà i singoli oggetti, senza sapere quale sia difettoso e quale buono. Egli imita, seguendo l'opinione dei più; quindi l'arte non ha sapienza vera, è un semplice giuoco.

Finora il ragionamento di Platone ha proceduto nella forma del polisillogismo: Socrate aveva detto che l'arte era imitazione, che l'imitare non era un cogliere la realtà, ma semplicemente adombrare la parvenza, e che quindi l'arte è inganno. Se l'arte è inganno, essa non è sapiente come si dice, ma ignorante; e poiché l'ignoranza è infruttuosa nella vita pratica, così anche l'arte è inutile. Ciò che è un'attività inutile, non può essere un'attività razionale; quindi l'arte è irrazionale, ed essa è semplice giuoco.

In un secondo tempo Platone fa la critica delle singole arti, e poi dei singoli generi letterari: condanna la pittura in base al relativismo visivo (il decadentismo moderno ha rovesciato tale argomento, come favorevole alle capricciose visioni pittoriche). Dice Platone: gli stessi oggetti appaiono curvi o diritti a chi li guarda dentro o fuori dell'acqua, e concavi o convessi per l'errore della vista in fatto di colori, ed è evidente che nell'anima nostra a questo riguardo esiste una completa confusione; e la pittura, profittando di questo difetto di natura, non differisce punto dalla magia, né differiscono la prestidigitazione e le altre molte industrie del genere.

Quando noi abbiamo una realtà visiva che non è semplicemente apparente? Quando quella realtà visiva obbedisce ad un rigoroso calcolo matematico e geometrico. La pittura vera, per essere verità, e non parvenza, dovrebbe essere conforme a questa misura matematica e geometrica che procede dalla nostra facoltà razionale. Invece la pittura non si associa alla facoltà del « misurare », ma a quell'altra facoltà inferiore che è il semplice senso della vista. E il senso è ingannevole, può essere ingannato e può ingannare. Il nostro occhio misura veramente, se noi riflettiamo razionalmente cotesto vedere (il s e n s a t o , si potrebbe dire con Dante, diventa verità solo quando è intelletto), come noi udiamo, non perché udiamo con l'udito, ma perché l'anima intellettiva si accende sull'anima sensitiva. Perciò, conclude Platone, l'imitazione vale poco, e, unendosi a chi val poco, genera prodotti che valgono poco.

Ma c'è un valore retrospettivo di questa teoria: vi si adombra la condanna di ogni arte sensuale, di ogni arte della superficie, e si pone l'esigenza di una logica di quei rapporti geometrici e aritmetici, che le arti figurative realizzano sempre coi grandi classici.

Però si potrebbe condannare la poesia, mettendola in posizione parallela alla pittura; ma alla Poesia, dice Platone, applichiamo pure un procedimento dialettico tutto suo particolare, prima di giungere alla sua condanna. L'uomo agisce per forza o volontariamente, e in tutte queste azioni prova dolore o gioia: ma, come per la vista subiva contrasti, ed aveva in sé, nel medesimo tempo, contrarie opinioni circa i medesimi oggetti, così anche negli atti contrasta e pugna con se stesso. L'anima nostra è piena di infiniti e contemporanei contrasti, un uomo savio se ha perduto un figlio od altra persona che gli fosse carissima sopporterà la disgrazia meglio degli altri. Egli contrasterà al suo dolore, e si comporterà assai diversamente da solo, o in compagnia; da solo oserà prorompere in lamenti, dei quali si vergognerebbe

se altri lo udisse, e compiere atti, che non vorrebbe che altri lo vedesse a compiere. Dunque quello che induce a reagire al dolore, è la legge e la ragione; quello che invece attira i dolori è la stessa passione, lo stesso lasciarsi soffrire. Quando l'animo nostro è combattuto da contemporanei contrasti, per questi contrari impulsi, uno obbedisce alla facoltà della legge, e l'altro alla facoltà passionale. La legge ci dice che è bellissima cosa il mantenersi tranquilli, più che si possa, nelle sventure, e non dare in escandescenze, da che in tali vicende non è palese il bene o il male; e non ne vien nessun vantaggio a chi non sappia rassegnarsi, e nessun caso umano merita molta attenzione, e poi, l'addolorarsi costituisce un impaccio al decidere circa l'accaduto, ed a adattare i nostri atti al fatto compiuto.

Orbene, la parte migliore di noi vuol seguire questo ragionamento, mentre per ciò che tende a rammentare l'afflizione e tira ai lamenti, noi affermeremo che cotesto è irrazionalissimo e ozioso e amico della debolezza. Orbene, la poesia tende a quest'opera di indebolimento: i poeti tragici non imitano l'uomo prudente e tranquillo, perché esso è sempre uguale a se stesso, e quella sua impassibilità non può essere facilmente intesa ed interpretata, specialmente dal pubblico numeroso ed eterogeneo che si raccoglie nel teatro. E poi il poeta, appunto perché imitatore, non può esemplare in se stesso questo tipo di uomo imperturbabile, perché se egli stesso fosse imperturbabile, non si umilierebbe a fare l'imitatore. E allora, egli si dà a imitare i caratteri passionali e vari, perché, per la loro stessa generalità sono più facili ad imitarsi; così egli eccita la facoltà della passione a scapito della facoltà razionale. Per tale ragione, i poeti vanno esclusi da una ben ordinata repubblica, come andrebbe escluso chiunque in uno stato renda forti i malvagi, e affidi loro il governo, rovinando così le persone dabbene. Difatti i poeti, in quanto imitatori di caratteri passionali, costituiscono nell'anima di ciascuno un malgoverno, lusingando nell'anima l'elemento stolto e incapace di conoscere il più e il meno, le immagini della verità.

Anche i migliori tra noi, ascoltando Omero, o qualcun altro dei tragici, che imiti un qualche eroe addolorato, e che espone il suo dolore in una prolissa parlata, o canta e si percuote, godiamo, abbandonandoci tutti, e premurosamente lodiamo come buon poeta quegli che in massimo grado ci mette in tale disposizione d'animo. Quando poi ci incoglie qualche sventura, noi ci vantiamo invece del contrario, di poterci mantenere calmi e forti; reputando da uomo questo contegno, e da femmina quello che lodavamo. Ora l'arte favorisce cotesta sensibilità, che noi freniamo per le nostre sventure, e allora si allenta la custodia di questa nostra facoltà lacrimosa, sol perché si contemplano dolori altrui. Tutto ciò avviene perché a noi deriva un piacere da questo commisurare i dolori altrui: quindi la nostra compassione non ha nulla di elevato, si tratta semplicemente d'un edonismo sentimentale, o se si vuole d'un utilitarismo edonistico. Senza dire poi che a nutrire gagliardo l'elemento della compassione, non è facile poi che lo si raffreni nei casi propri.

Lo stesso si può dire, oltre che del dolore, del riso. Noi ci vergogneremmo

di fare certe buffonerie, pure godiamo che altri le facciano nelle imitazioni delle commedie; noi raffrenavamo per noi stessi codesta tendenza buffonesca, e poi l'allentiamo per gli altri, provandone piacere; ma in tal caso il compiacimento per l'altrui commedia inavvertitamente si converte nel compiacimento per le nostre stesse possibilità comiche: come la compassione per gli altri diventa compassione per noi, sicché, in ultimo, senza accorgercene diventiamo autori di commedie noi stessi.

### 3. Antagonismo tra filosofia e poesia.

Quelli che esaltano Omero, e dicono questo poeta essere l'educatore della Grecia, meritano di essere abbracciati come bravissime persone, tanto brave da dirsi ingenue. Possiamo ammetter con loro che Omero è il più ispirato e il primo dei poeti tragici; ma è necessario che della poesia solamente gl'inni agli Dei e gli encomi dei buoni si debbano accogliere nello stato, perché, se si accoglierà la sdolcinata Musa della Lirica e dell'Epica, piacere e dolore regneranno nello stato, al posto della legge e del ragionamento. I poeti ci diranno che noi siamo duri e rozzi, e in verità è antica la discordia tra la filosofia e la poesia; ce lo hanno sempre detto, che la filosofia sarebbe « l'urlante cagna che al padrone abbaia », e che i filosofi sarebbero « la turba dei sapienti che sovrasta a Giove », e si aggiunge: « I filosofi han sottili pensieri perché son poveri ». Dicono questo ed altro, ma ci dicano piuttosto gli argomenti per i quali la poesia dovrebbe essere accolta in uno stato governato da buone leggi, e noi volentieri li faremo nostri, dacché abbiamo coscienza di essere ammaliati dalla poesia. Noi ci comportiamo con la poesia, come ci possiamo comportare con una passione amorosa, della quale ci vogliamo liberare con tutti gli sforzi, perché turbatrice e ingannevole. Il sacrifizio ci costa caro, ma è pur necessario farlo, perché l'uomo in questa terra non ha altro scopo che quello di divenire buono; sicché non deve lasciarsi sviare né da onori, né da ricchezze, né da potenza alcuna, né dalla poesia, per poter realizzare la giustizia e le altre virtù.

Questa avversione di Platone alla poesia, si spiega col fatto che il problema fondamentale suo è teologico-politico; quindi, ogni funzione spirituale ha per lui un fine pedagogico. Ed ecco perché, oltre che una teoria dell'arte, con la relativa negazione rigoristica di essa, egli ci dà anche una didattica dell'arte. Nel libro *Della repubblica* ci dà la teoria dell'arte; ma già nel terzo libro dello stesso dialogo, Platone si era proposto la parte che l'arte può avere nell'educazione dei fanciulli, che sono poi destinati ad essere i custodi dello stato (le guardie).

L'educazione per Platone consiste nella ginnastica per il fisico e nella cultura per l'anima; precede sempre la cultura spirituale a quella fisica, poiché, ai bambini la cultura la si infonde con i racconti, che costituiscono il loro primo nutrimento spirituale. Questi racconti sono per lo più delle

fole, cioè delle falsità, con qualche nucleo di verità. Ammettiamo che si debbano raccontare queste fole, ma esse non devono essere tali che possano menomare la dignità degli Dei; nulla si deve dire delle lotte tra Urano e Crono, tra Crono e Zeus; anzi cotesti racconti non dovrebbero ascoltarli neanche gli adulti. E se ci fosse necessità, di raccontarli, dovrebbero ascoltarli segretamente quanti meno si possa, e dopo aver fatto il sacrifizio non d'un porcello, ma d'una vittima grande e straordinaria, perché la difficoltà economica sarebbe il mezzo per limitare a pochissimi l'iniziazione ai misteri religiosi. E neppure si deve raccontare che gli Dei si muovono guerra fra loro, e si combattono (il che poi non è neanche vero), se noi vogliamo che i futuri custodi dello stato reputino somma vergogna l'indursi facilmente a litigare. Le fole devono avere un fine gnomico: bisognerebbe inculcare nei ragazzi semmai il principio che il contrarre inimicizia è cosa empia, né basta dire che queste favole poetiche hanno un significato allegorico perché il giovane non è in grado di giudicare che cosa sia allegoria e che cosa no, e le impressioni e le credenze provate ed accolte in quell'età tendono a restare incancellabili e immutabili. È perciò da far grandissimo caso che i primi racconti che ascoltano siano informati quanto meglio si possa alla virtù; a proposito delle allegorie poi, c'è da dire che molta critica omerica mirava a conciliare i miti omerici con le posteriori teorie filosofiche, e la storia delle interpretazioni allegoriche di Omero è lunga assai, poiché si estende fino all'età bizantina. E qui Platone fa tutta una casistica estetica, sul modo come devono essere rappresentati gli Dei; egli, come fondatore di stato, può proporre dei modelli, ai quali debbono attenersi i poeti nelle loro narrazioni, ma non già dare degli esempi lui stesso di arte: indiretta risposta questa ai poeti che vorrebbero dire al proprio censore, « fai tu, che sei più bravo ».

E qui abbiamo una prima esplicazione normativa dell'estetica: la concezione pedagogica dell'arte porta necessariamente alla forma normativa. L'estetica è diventata scienza riflessa dell'arte, solo quando si è scoperto il concetto dell'autonomia dell'arte; ma, finché la vita dello spirito fu considerata non come autogenesi, ma come teogenesi, tutte le scienze morali furono fatalmente normative. E si spiega come i teorici del nostro Cinquecento fossero indotti e dallo scrupolo religioso e dallo scrupolo naturalistico a provarsi in quei generi letterari di cui esponevano i canoni, e questo dura almeno dal Trissino al Gravina. Un critico, se fa delle critiche, deve per onestà mostrare con l'esempio come si possa e si debba fare.

Dice fra l'altro Platone: « Non bisogna presentare Dio come causa di tutto, perché in tal caso sarebbe anche causa del male, ed erra Omero quando racconta che *due urne stanno sulla soglia di Giove colme di fati: buoni nell'una, ma tristi nell'altra*, perché non si deve ammettere che Giove sia anche distributore di mali ». Così delle sventure di Niobe, dei Pelopidi, o dei fatti di Troia, non si deve dire che furono opera d'un dio; oppure, se d'un dio, deve dirsi che il dio ha operato giustamente e bene, ed ai puniti giovò il castigo. (Come si vede qui Platone proclama empietà artistica quella che è

empietà religiosa). Così non si può raccontare che un dio assuma aspetti diversi, quasi che un dio possa essere un ciurmadore, poiché ciò che è perfetto è incorruttibile e immutabile; i corpi sani sono meno alterati dai cibi e dalle vivande e dalle intemperie che non i deboli; e allora che cosa deve dirsi degli dei, che sono perfettissimi? Ciascun dio è bellissimo ed ottimo in sommo grado, e rimane sempre nella sua forma. Sicché non è lecito che i poeti presentino gli Dei « nell'aspetto di stranieri d'altri paesi, che per le città, sotto ogni forma, van peregrini dovunque ». E dai poeti prendono il vezzo le madri e le nutrici, quando raccontano ai ragazzi di taluni Dei, che vanno in giro di notte simili nell'aspetto a molti stranieri, commettendo doppia colpa, perché per un lato bestemmiano contro gli Dei, e per l'altro rendono più paurosi i ragazzi. Gli Dei sono alieni dal falso, e nelle parole e negli atti: così sono alieni dal falso anche nelle forme. Biasimeremo Omero, che fa apparire in visione Giove ad Agamennone, ed Eschilo che introduce Teti a parlare contro Apollo, sol perché non avrebbe mantenuto la promessa fattale, della immortalità del suo Achille.

### 4. L'arte e il sentimento della morte.

Non dobbiamo neanche ammettere i racconti che facciano gli uomini timorosi della morte; l'Orco (o l'Ade) non va ingiuriato, ma lodato, perché a ingiuriarlo non si farebbe racconto vero né giovevole a coloro che debbono riuscire bellicosi. E dall'*Iliade* e dall'*Odissea* dobbiamo cancellare tutti i versi che offendono l'Orco: e qui si fa parlare un eroe, che dice di preferire la servitù e la povertà, anziché essere nomato « rege di tutti i defunti », e lì si dice che la Casa della Morte è terribilmente cupa, che l'odiano pure gli Dei; e in un altro luogo, si presenta « l'alma, che fuor delle membra volando, scendeva nell'Orco la sorte sua piangendo, lasciando fortezza e fiorente gioventù », e poi che l'anima « scendeva sotterra, qual fumo stridendo » e che una schiera di anime si muovono in gruppo, « stridendo, come pipistrelli nel fondo di vasta caverna ». « Pregheremo Omero, e gli altri poeti, di non sdegnarsi se cancelliamo questi versi e tutti gli altri simili, non già perché non siano poetici e gradevoli all'orecchio dei più; ma quanto più sono poetici, altrettanto meno conviene che li odano ragazzi e uomini, i quali occorre siano liberi, anzi timorosi della servitù più che della morte ».

Vanno aboliti anche tutti i terribili e paurosi nomi, che si adoperano quando si tratta di questi argomenti, cioè Cociti e Stigi, ed Inferi e scheletri, e tutte quelle cose che fanno rabbrividire. E aboliremo anche i lamenti e i rimpianti per la perdita di uomini insigni e se mai affideremo le nenie alle donne (e neppure alle donne serie) e agli uomini cattivi, affinché gli altri si sdegnino di umiliarsi in tale ufficio. Gli uomini insigni, infatti, non ritengono sventura la morte, e il miglior modo di celebrarne la memoria è quello di rispettarne i principî. Così Omero fa molto male quando introduce Achille

« dolente », che cenere riarsa si sparge sul capo e Priamo « che si avvolge nel fimo tutti chiamando per nome », e Giove che compiange Ettore inseguito intorno alle mura di Troia, « dolore provando nel cuore » o Sarpedonte che deve cadere ucciso da Patroclo.

### 5. Moralità dell'arte.

Se gli Dei e gli eroi si rappresentano a piangere pianti e lutti, sarebbe difficile che altri, riflettendo d'essere uomo, si stimasse superiore a tale contegno, e senza vergogna e senza freno, per piccoli incidenti intonerebbe molte nenie e lamentele. E come non si deve essere troppo amanti del pianto, così non si deve essere troppo amanti del riso: « Perché, quando taluno si abbandona a riso soverchio, è frequente il caso di straordinaria catastrofe » e si deve censurare Omero che presenta gli Dei talvolta vinti dal riso, come là dove dice che « inestinguibil riso sorgeva fra mezzo ai beati al vedere Efesto zoppicare attraverso le sale ».

La verità deve esser tenuta in gran conto nella poesia. Il falso è inutile e offensivo agli Dei e agli uomini può essere talora utile quasi come farmaco: e allora è palese che il falso si deve attribuire ai medici e gli ignari di medicina devono lasciarlo stare. Al falso può ricorrere l'uomo politico, quando ne venga vantaggio allo Stato, ma un privato che ricorra al falso nella vita politica non può essere che un eversore dello Stato.

L'arte infatti deve ispirare riverenza verso i governanti (l'arte di stato); l'arte deve consigliare temperanza ai giovani nei cibi, nelle bevande, negli atti venerei (l'arte, come galateo eugenetico); l'arte non deve presentare i suoi eroi affetti dalle passioni dell'avarizia e da altrettante bassezze (l'arte, codice del perfetto eroismo). E anche quando non si introducono Dei o consanguinei degli Dei nelle rappresentazioni dell'arte, ma semplicemente uomini, non bisogna insistere su certe contraddizioni della vita, che l'uomo ingiusto, per esempio, viva felice, che l'uomo giusto viva felice, o che giova fare ingiustizia, se la cosa resta celata, ma la giustizia è bene per gli altri e danno per noi. Infatti tali contraddizioni non possono essere che apparenti e la verace g i u s t i z i a è anche u t i l i t à per chi la possiede (l'arte come ottimismo etico e porta in sé la possibilità dell'arte-ipocrisia sociale).

### 6. Della tecnica artistica.

Platone affronta anche una questione tecnica: quella dei modi stilistici, diremmo noi, dei quali si deve servire il poeta per rappresentarci i suoi personaggi: o quello e s p o s i t i v o o quello i m i t a t i v o. Per l'esposizione il poeta non è costretto a farsi imitatore della voce, degli animi, dei sentimenti di ciascun personaggio, ma per essa egli viene riassumendo, in

una forma di racconto diretto, e in cui può essere implicito il giudizio correttivo o censorio del poeta alle azioni dei suoi personaggi, viene riassumendo dunque i fatti così come sono andati. In tal modo il poeta non si impegna a farsi i m i t a t o r e ; egli è semplicemente narratore, uno storico, e allora la sua funzione etica nei riguardi della verità può avere qualche valore. Ma con l'altro metodo dell'imitazione il poeta esce fuori di sé per farsi altri; e questa imitazione non può essere che approssimativa, e spesso deformatrice, senza dire che un poeta non può imitare tanti personaggi diversi, ché la sua improntitudine estetica si risolverebbe in un'improntitudine etica.

Fissato questo punto, Platone può anche ammettere certe parti della poesia epica, perché in esse il poeta si fa spesso e s p o s i t o r e e non i m i t a t o r e , e si augura solo che i poeti distinguano rigorosamente le parti imitative e le parti espositive, perché non si ingeneri confusione su quello che pensa e sente realmente il poeta e su quello che sente e pensa il suo personaggio. Ma non può esservi indulgenza per la commedia e per la tragedia, dove le parti dei personaggi non sono riassunte e riplasmate dal poeta, ma rappresentate direttamente dai personaggi, e perciò la commedia e la tragedia sono in tutto imitazione; e con grave pregiudizio dell'arte stessa, perché è difficile che un poeta sappia essere poeta di così versatile abilità, e anche a possedere questa versatilità, essa non sarebbe che ciurmeria e inganno ancora maggiore.

È chiaro che Platone, con questa distinzione del metodo *espositivo* e del metodo *imitativo* e con la preferenza accordata al primo, inavvertitamente riesce a negare il carattere peculiare dell'arte e ad avviarla verso la forma *intellettiva*. Noi medesimi, diciamo che l'arte è arte, appunto perché rappresentazione diretta (e nel dialogo anzi scorgiamo la forza di un grande artista), mentre una rappresentazione indiretta non sarebbe per noi che *critica, storia* o *filosofia*. Platone, con rigorosa coerenza, batteva invece sulla t r a s f i g u r a z i o n e i n t e l l e t t i v a d e l l ' a r t e .

Platone affronta l'altro problema della recitazione poetica, che involge le regole dell'arte scenica o quelle del rapsodo che si fa attore. Anche qui, egli si lascia guidare dal criterio moralistico, ed egli chiaramente condanna ogni istrionismo scenico: in lui batte quell'accento polemico contro l'arte scenica, che doveva farsi così diffuso nel Medioevo cristiano, quando si doveva parlare con disprezzo dei *joculatores*, dei *ministrales*, e *ministellae* e *scurrae* e *mimi*. Platone reagiva contro la consuetudine dei suoi tempi, in cui il poeta si faceva egli stesso attore, o uomini egregi si facevano dicitori da teatro. Così non ammetteva che i *custodi* o i futuri *custodi* dello Stato, si avvilissero in *imitazioni* men che decorose. Un valent'uomo non rappresenterà mai la parte di una donna (si ricordi che le parti di donna erano sostenute da attori; che fu poi la consuetudine t o l l e r a t a , se non permessa, dalla chiesa cristiana), di donna, ossia giovane o vecchia, o che insulti il marito, o contrasti con lei e si vanti superbamente stimandosi felice, ovvero si trovi abbattuta da sventure e dolori e lamenti; inferma poi o innamorata, o con le doglie del

parto tanto meno. Né imiterà serve e servi in atto di fare azione da servi, né uomini malvagi e vili, né i pazzi, con parole e con atti, perché, commenta Platone, con il suo rigorismo anti-femminile (si ricordi nella teoria della preesistenza delle anime, che la donna veniva tra gli ultimi esseri della gerarchia: gli uomini, nella loro vita stellare, sarebbero tutti maschi; a seconda poi della dignità di costumi, si convertiranno, incarnandosi sulla terra, diventando filosofi, re, uomini di stato, medici, indovini, poeti, partigiani, sofisti, o tiranni, donne, uccelli, animali o pesci); perché dunque, commenta Platone «si debbono conoscere i pazzi i malvagi e le donne, ma non si debbono contraffare né imitare». Né si deve imitare da uomini, il nitrito dei cavalli e il muggito dei tori e il rumore dei fiumi e lo strepito del mare e i tuoni, perché tutte queste sono azioni da matti. E allora non ci resta altro che distinguere nella *recitazione*, la dizione espositiva e la dizione imitativa. Il valent'uomo imiterà il valent'uomo quando agisce correttamente ed assennatamente, ma ricorrerà alla dizione espositiva quando si tratta di parti per qualche rispetto indegne del valent'uomo i m i t a t o . La dizione espositiva poi avrà un ritmo uniforme che meglio si conviene alla dignità dei dicitori; mentre la dizione imitativa richiederà tale versatilità di toni e atteggiamenti, che non è possibile ritrovare in un uomo solo; e se un tale uomo esiste, è di quelli che si congedano assai volentieri dalla propria città per farne regalo a qualche altro stato. Anche la dizione *mista*, che partecipa dell'uniformità del ritmo espositivo e della varietà del ritmo imitativo, è da scartarsi quanto più è possibile per il nostro stato.

### 7. L'educazione musicale.

Dopo il problema della recitazione poetica, Platone, a mo' di conclusione, tratta dell'educazione musicale. Essa è fondamentale nella vita dello spirito, poiché la musica può dirsi veramente «il desiderio del bello». La poesia, l'arte, che erano state scacciate dalla Repubblica, inavvertitamente si prendono la loro rivincita, se la musica che è armonia, misura, peso, bontà delle cose, le temperi e suggelli. Perfino la passione sensuale viene celebrata, se continuamente governata dalla musica, cioè se viene goduta con convenienza. Il perfetto amore è amore musicale: e l'amore musicale si ha, se va scevro, da una parte, da e s a l t a z i o n e , e dall'altra da s f r e n a t e z z a .

Quanto poi alla discussione particolare sulla musica, Platone distingue nella musica vocale tre elementi, la parola, l'armonia, il ritmo; la parola va governata secondo le leggi della poesia; l'armonia, a parte le distinzioni tecniche delle armonie, la jonica, la lidia, la dorica e la frigia, deve essere conveniente al soggetto; e il ritmo è subordinato alla parola e all'armonia. Insomma la musica si ha se c'è rispettiva convenienza fra questi elementi: e di musica si può parlare, non semplicemente in relazione all'eloquio, ma in relazione a tutte le cose. Musica c'è nella pittura, se c'è convenienza di co-

lore di armonia di ritmo; e musica e non musica c'è nell'arte del tessere, e del tingere e del fabbricare le altre suppellettili, a seconda che c'è convenienza e sconvenienza. E anche del carattere degli uomini, si può dire che sono musicali o no, a seconda della convenienza che c'è tra il sentire e l'onestà dei modi e il tempo dell'agire. E anche l'architettura può avere una funzione educativa se governata dalle leggi musicali. E nello stato bisognerà curare che gli artefici di case riproducano immagini e linee di sanità e di semplicità, seguendo la natura del bello e del conveniente. E un popolo, musicalmente educato, avrebbe un discernimento prontissimo del bello e del brutto; il che, in ultima analisi vorrebbe dire del buono e dell'onesto e del turpe e del vizioso. Poiché la musica per Platone naturalmente è nient'altro che finezza morale, equilibrio interiore. Così l'arte viene in un certo senso riabilitata, con adombramento della verità moderna che l'arte è sempre convenienza morale. Platone, celebrando la musica e riscattando indirettamente tutte le arti dalle funzioni inferiori mercè al suo patronato, viene a postulare la tesi che l'arte è moralità. Ma poiché tale vero è in lui confuso, egli vede al posto dell'arte il bello, che non è semplicemente il bello artistico, ma tutto il bello, il quale è sempre musica, verità, virtù. In questa tesi è già preannunciata la teoria mistica di Plotino, che identifica la poesia nel bello e il bello in Dio.

### 8. L'arte e la sua funzione consolatrice e disciplinatrice.

Platone riprende il problema dell'arte nelle *Leggi* (libri II e VII), e non si può dire che sia fermo alle tesi enunciate nella *Repubblica,* e nemmeno che egli abbia allentato il suo rigorismo etico. In verità, nelle *Leggi,* propone un nuovo problema, quello del rapporto fra l'arte e la critica. Il qual problema è ancora un'indistinta rivendicazione dell'arte: come, per la musica, all'arte è riconosciuta la sua alta funzione spirituale, così Platone, postulando un criterio di giudizio del bello e del brutto, implicitamente accetta la necessità spirituale dell'arte. Ma ancora prima che il rapporto di arte e critica, Platone annunzia l'idea che l'arte ha la sua ragione di essere per una ragione pedagogica e mitologica: l'arte sarebbe stata concessa dagli Dei, per compassione, agli uomini, come sollievo dalle fatiche, e perché questo dono divino serve a rinsaldare la disciplina dei piaceri e dei dolori. Che cosa è questa disciplina dei piaceri e dei dolori? Niente altro che il discernimento di virtù e di vizio, poiché virtù e vizio si presentano dapprima all'animo sotto forma dei sentimenti del piacere e del dolore. Così la prima educazione dell'uomo sarebbe educazione artistica; in un secondo tempo, questa educazione sarebbe di carattere riflesso e filosofico, e solo allora l'uomo possederebbe la virtù nella sua pienezza: prima di allora la virtù sarebbe qualche cosa di istintivo e qualcosa di immedesimato nell'uomo attraverso le contratte abitudini educative, in seguito sarebbe virtù riflessa e consapevole di sé. Dunque gli Dei hanno concesso agli uomini le Muse, e Apollo, loro guida, affinché essi con

l'aiuto degli Dei restaurassero nelle feste la loro educazione. Per il favore di tali Dei, l'uomo dà un ordine ai suoi movimenti, e tale ordine si chiama ritmo; dà un ordine ai suoni che egli emette con la voce, contemperando insieme il suono acuto e grave, e tale ordine si chiama armonia. L'unione poi del ritmo e dell'armonia prende il nome di danza corale, che, come dice la stessa parola *coro* (Platone fa derivare χορός da χαρά, gioia), è piacere, è gioia.

### 9. L'arte e la critica.

Ma qui sorge un altro problema: tutte le danze corali possono arrecare diletto; ma quale sarà la danza corale veramente bella, e quella falsamente bella? Qual'è la danza che arreca quel diletto, quel piacere, che è virtù, e quale no? Se noi ci volessimo attenere al giudizio della folla, la folla giudicherà la bellezza di una figura o di una melodia secondo una personale veduta di edonismo psicologico. La folla risolve nei suoi sentimenti, nelle sue affezioni, nelle sue inclinazioni, quello che è il contenuto affettivo di un'imitazione e di una rappresentazione; per tal via dall'impressionismo psicologico non si può che arrivare a un relativismo critico assai dannoso ai costumi. Orbene, in uno stato ben ordinato non si può lasciare all'arbitrio dei poeti l'arte: questa deve essere come disciplinata e guidata da un giudice. Sorge così la necessità della critica, come funzione di Stato: il critico è un magistrato, che adempie al suo ufficio, che è ufficio politico e religioso. Ufficio anche religioso, perché la poesia deve tramutarsi agli occhi del popolo, come fosse una specie di rito consacrato dalla tradizione: in questo senso, fanno bene gli egiziani che non ammettono innovazioni d'arte, e propongono le pitture e le sculture di duemila anni fa, come fossero il codice artistico definitivo di un popolo. In tal modo la poesia è una cosa sola con la religione, perché è *pietas* verso gli Dei, e verso i padri che la fondarono. In qualche certame artistico, dove si presentino alla gara, un poeta che canti un canto epico, e un altro che canti una canzone con accompagnamento di cetra, e un altro una tragedia, e un altro una commedia, e un altro ancora faccia giuochi di prestigio, chi avrà il premio, chi sarà il giudice della gara? Se dovessero giudicare i ragazzi molto piccoli, essi si pronunzierebbero in favore del prestigiatore; se i ragazzi più grandi, sarebbero favorevoli all'autore della commedia; saranno invece per l'autore della tragedia le donne tutte educate, i giovanetti, e così a un dipresso la grandissima maggioranza del popolo. Quanto ai vecchi starebbero ad ascoltare certamente con sommo diletto il rapsodo che recitasse bene l'*Iliade* e l'*Odissea*, o qualche passo dei canti esiodei: e direbbero che costui è di gran lunga preferibile agli altri. Ora, il modo di vedere dei vecchi è senza dubbio di gran lunga il migliore in tutti gli stati e in qualsiasi paese.

Che cosa è dunque l'arte bella, chi è il migliore giudice d'arte? L'arte bella è quella che produce piacere, ma non il piacere dei primi venuti, ché

anzi la più bella Musa è quella che diletta i migliori e meglio educati cittadini, «quella soprattutto che diletta un solo, che eccella per virtù e per educazione». Ecco affermata sia pure in una forma grossamente empirica l'assolutezza e l'universalità del giudizio critico: la critica buona non è la somma delle opinioni di vari, ma è il giudizio di uno solo, nella cui saggezza e penetrazione si riscatta la scarsa discrezione e l'inganno edonistico di tutti gli altri.

Quali saranno le virtù e le norme del buon giudice di poesia? Il critico deve essere virtuoso, cioè deve essere dotato di sapere e di coraggio; egli non deve giudicare pigliando lezione dagli spettatori, confuso dai clamori della folla e dalla propria ignoranza; né d'altra parte, sapendo il fatto suo, deve per debolezza e per viltà, da quella medesima bocca, con la quale in procinto di giudicare invocò gli Dei, emettere inconsideratamente il proprio giudizio tradendo la verità. Il critico siede non già quale scolaro, ma piuttosto, come è naturale, come maestro degli spettatori, per opporsi a coloro che offrono agli spettatori un divertimento né conveniente né giusto.

Platone condanna nettamente il giudizio popolare, il giudizio dei molti; aggiunge anzi che tale giudizio non può essere che corruttore: corrompe gli artisti, e corrompe il popolo stesso. Un tempo in Grecia, come oggi in Sicilia e in Italia, egli dice, era in vigore la legge che rimetteva il giudizio alla folla degli spettatori, che faceva proclamare il vincitore per alzata di mano, guastando così gli stessi poeti. Difatti i poeti compongono secondo il gusto dei giudici, che è grossolano, di guisa che sono gli stessi spettatori che educano se stessi. Tale consuetudine ha inoltre corrotto il sentimento del piacere degli stessi spettatori, perché, mentre essi dovrebbero, assistendo sempre a rappresentazioni di costumi migliori dei loro, procurarsi un piacere più elevato, oggi capita loro per propria colpa tutto il contrario.

### 10. L'arte pedagogica e la critica legislatrice.

L'accettazione da parte di Platone dell'arte, importa la sua giustificazione dal punto di vista educativo: la teoria dell'arte-pedagogia, che doveva essere propugnata polemicamente da Aristotele, contro i rigoristi che condannavano l'arte-piacere, l'arte meretricia, si trova già enunciata in Platone. Platone si richiama a quella che è la disciplina delle virtù e dei vizi nei ragazzi, virtù e vizi che ancora non si annunziano sotto forma riflessa ma sotto la forma dei sentimenti del piacere e del dolore. Tale regime di sentimenti deve esser regolato sui sentimenti delle persone anziane; ma poiché le anime dei fanciulli non possono sopportare le cose serie, i sentimenti degli adulti devono essere apparecchiati a r m o n i o s a m e n t e, in canti, in giuochi, che sono veri e propri incantamenti dell'anima. L'arte dunque è una forma mitologica della verità, una bella veste, il soave licore di cui si asperge l'orlo del vaso di una medicina amara, l'immagine della medicina e del soave licor

che doveva aver voga nel Rinascimento e avere espressione celebre nei versi del Tasso. Platone infatti dice: « Come si fa con gli ammalati e con i deboli di corpo, ai quali quelli che li curano si studiano di porgere l'alimento salutare in certi cibi e in certe bevande piacevoli e quello nocivo in altri di sapore sgradevole, poiché abbiano caro l'uno e si abituino ad avere ripugnanza dell'altro, allo stesso modo anche il vero legislatore persuaderà il poeta e lo costringerà se non vorrà persuadersi a poetare come si conviene in bello e nobile linguaggio, foggiando nei suoi ritmi e nelle sue armonie le figure e i canti degli uomini saggi, valorosi e buoni sotto ogni rispetto ».

Affermata questa funzione pedagogica dell'arte Platone non esita a proporre la necessità che il legislatore intervenga per imporre il contenuto ai poeti; ma, più che al contenuto fantastico, al mito poetico, Platone guarda a quello che è l'insegnamento morale, che, attraverso le sentenze, deve scaturire dall'arte. E propone sanzioni punitive per quei poeti che dicono sentenze di carattere empio e pessimistico. Se fossi legislatore, dice Platone, cercherei di costringere i poeti e tutti i cittadini a parlare in un certo modo e non in un altro, e quasi quasi infliggerei la massima pena a quel tale che nel mio paese dicesse che vi sono alle volte uomini malvagi che pur vivono giocondamente, o che altra cosa sono l'utilità e il guadagno, altra la giustizia. A parte che è una indiscutibile verità che una vita giusta è sempre la più gioconda, perché essa ha l'approvazione degli Dei (e tale stima divina non può non piacere all'uomo che se la merita), anche se la cosa non fosse così, il legislatore non dovrebbe avere scrupolo a ingannare i giovani a fin di bene, perché non potrebbe mai dire una menzogna più utile di questa e nello stesso tempo più efficace per indurli a fare, non per costrizione ma volontariamente, tutto ciò che è giusto. E ci fermiamo qui per non dover concludere che a Platone, per una ben ordinata repubblica, non dispiaceva il principio autoritario: idealismo il suo certamente, ma che sconfinava fatalmente in un concetto paternalistico e dittatoriale.

Luigi Russo

# LA STORIOGRAFIA NAPOLETANA DEL SECONDO CINQUECENTO

## II.*

« Benché io dal principio — scrive il Di Costanzo nel proemio della sua *Historia* — avessi deliberato di scriverla in lingua latina, a persuasion di molti amici, e quasi della voce universale della patria, l'amor della quale mi aveva spinto a pigliar tante insopportabili fatiche, ho voluto scriverla in lingua comune italiana a tal che possa esser letta e intesa da tutti; parendomi che la verità, cacciata da me a forza da terra, favorisca col suo proprio splendore sé stessa senza altro lenocinio di eccellenza di lingua, e non essendo io tanto ambizioso che non mi basti che quello che io ho scritto, combattendo di continuo con l'insolenza della fortuna, tra la morte di due figli che avea, e tanti altri danni inemendabili, sia letto con qualche stima pel Regno, o forse per tutta Italia, senza passare a notizia di nazione estera ».[63]

Queste parole, oneste e serene, come sempre in lui, dipingono, ci pare, nel modo più efficace lo stato d'animo e gli intendimenti onde il Di Costanzo si poneva alla sua opera. Che non è soltanto la replica nazionale, organica e non frammentaria come col Costo, al tentativo di sintesi del Collenuccio, né rivela in modo particolare un'impostazione polemica e confutatoria, anche se senza dubbio la circostanza occasionale influì sul Di Costanzo, e possiam dire che gli giovò, a tendere al massimo il suo naturale scrupolo documentario, per l'accertamento spassionato della verità, contro le alterazioni più o meno volontarie che lo scrittore pesarese avesse potuto operare. Ma l'intento del gentiluomo napoletano è, a prescindere da ciò, eminentemente civile e patriottico. Sì, come dice il Croce, egli vagheggia la società cavalleresca, e talora s'esalta e s'inebria nel celebrarne le virtù ed i protagonisti. Ma non è soltanto il compiacimento dell'esteta o di un animo naturalmente generoso e fantastico. Quei personaggi, quegli avvenimenti, hanno spesso un sapore po-

---

* Il lettore è pregato, per l'esatto intendimento di parecchi riferimenti d'indole generale, e cenni particolari contenuti nel presente saggio, di riportarsi alla prima parte di questo studio (che costituisce l'inizio di un lavoro complessivo), apparsa in questa rivista, 1960, f. IV, pp. 415-436.

[63] Il Pontieri, nell'ed. 1958, delle opere del Porzio (p. xxxvi n.) riporta un'importante lettera del Di Costanzo al cardinal Seripando, in data 9 luglio 1556, nella quale questi concetti vengono ribaditi, e connessi col desiderio dell'autore di pervenire ad un rigoroso accertamento dei fatti.

litico, un valore esemplare che il Di Costanzo contempla più o meno direttamente in riferimento ai suoi tempi, per ammonire o per confortare, e perciò desiderando che la sua opera vada per le mani di tutti, a rammentare che è esistita una civiltà napoletana (lo scrittore non ha occhi che per essa), che solo la tirannide aragonese, fortemente sentita come straniera, ha cominciato ad affossare.[64] Ecco dunque le larghe e mosse presentazioni, ai margini della trasfigurazione leggendaria, di Ruggero di Lauria e del re Federico di Sicilia, i quali hanno sempre sormontato le avversità confidando nell'unione delle forze nazionali, senza affidarsi ad armi mercenarie (*ed. cit.*, p. 80). Ecco Carlo II che in morte è pianto più amaramente che alcun altro principe, giacché, egli straniero, e così poco concordemente ricevuto dai napoletani (p. 141) « mai non si vide o insuperbire o sotto vigor di conquista prezzar meno i vassalli di quel Regno che d'altro suo materno e paterno Stato ». Modello di savio e previdente governo è ancora il regno di Roberto, ma ai suoi danni cospira una potenza che il Di Costanzo vede di tanto in tanto irrompere a turbare lo svolgimento ordinato e pacifico dei disegni umani e dell'assestamento dello Stato. « Esempio certo de' giochi che fa la fortuna nelle cose umane » (p. 193) Roberto è colto dalla morte proprio quando la Provvidenza sembrava avergli posto nelle mani la Sicilia indifesa. Ed eccoci alla prima Giovanna, la rivalutazione appassionata della cui figura costituisce uno dei dati costanti e più interessanti della storiografia napoletana di questo periodo, che passa sopra ai tradizionali scrupoli moralistici, pur di affermare la continuità e la solidità dello Stato indipendente nazionale contro le mene degli Ungheresi o della Curia.[65] La testimonianza di Francesco Petrarca è assunta largamente

---

[64] Nel Di Costanzo la tendenza antiaragonese ha questa fortissima matrice nazionale, mentre nel Porzio si tratta di un impulso più sottilmente politico (e perciò, nelle sue conseguenze, più dannoso all'interpretazione storica), contro l'assolutismo sistematico inaugurato soprattutto da Alfonso di Calabria.

[65] A paragone del sincero patriottismo del Di Costanzo, le opere degli scrittori a lui contemporanei si colorano di venature assai più parziali in senso strettamente confessionale ed antighibellino. Il Carafa (*op. cit.*, p. 99) parlando di Manfredi, lo giudica « degno per tali cose fatte da lui di peggior sorte ». Nelle *Giunte* del Costo (*ed. cit.*, p. 74) leggiamo: « Se bene il progresso di Corradino, come di giovane innocente, è tutto in sé stesso compassionevole, non ci parrà per avventura degno di meraviglia se a' cattivi portamenti de' suoi antecessori contro alla Chiesa haveremo riguardo ». Lo stesso autore, nell'*Apologia* (p. 20) giudica che Tancredi « pria di accettare il Regno dovea con ogni riverenza haverne ricorso al Pontefice »; e più avanti, dovendo esprimere un giudizio conclusivo su Federico II (p. 23) scrive: « Le sue virtù bilanciate co' vizi non basterebbero a renderlo meritevole in questa scena del titolo di buon Re, né anco di uno honesto tiranno, quale dal Filosofo ci vien figurato ». Viceversa (p. 46), per quanto concerne Carlo d'Angiò (pur posto tra i sovrani « cattivi ») egli è severamente biasimato per l'episodio di Guido di Montfort a Viterbo, ma non per Corradino. Tuttavia il Costo, come sappiamo, è mente agile e penetrante, e ce lo ricorda poco più avanti (p. 51): « Quando uno scrive, così alla grossa ed a caso, e con queste cose interrotte e confuse, come ha fatto Ricordano, e anco i Villani, che lo seguirono, dee guardarsi da far giudizio in bene o in male degli accidenti che li vengon per le mani, perché facendolo farà facilmente delle scappate, giudicando una cosa del caso presente molto diversa da quel che la rendevano le cause precedenti ». Il Mazzella (*op. cit.*, p. 26), il più snervato e creduto di tutti, non sa che rimettersi moralisticamente all'onnipotenza divina: « A che noi pazzi ci sforziamo, con le nostre deboli e vane forze, contrastare al voler d'Iddio che giustamente conosce i cuori de' mortali, che

dal Di Costanzo per corroborare la sua tesi, che raggiunge vette patetiche di appassionato patriottismo nella descrizione (pp. 206-7) del commiato della regina dai suoi fedeli cittadini, dinanzi all'avanzata di Lodovico, che si vede peraltro in Napoli isolato nell'ostilità diffidente della popolazione: i suoi soldati (p. 220) « stavan tutti macilenti, e male in ordine, e co' cavalli magri e deboli, che appena poteano le selle ». L'alternanza delle sorti è un po' il motivo conduttore durante tutto il lungo, irrequieto regno di Giovanna (« Nelle guerre ha più parte la fortuna che la ragione ») finché la perseveranza di Carlo di Durazzo soverchia lo sfortunato valore di Ottone di Brunswick, in una scena indimenticabile di battaglia, sotto la pioggia che martella i combattenti fra gli scogli di Chiaia e mentre s'inerpicano verso S. Elmo, e la regina, tardi e straccamente soccorsa dai suoi cavalieri provenzali, si rende in Castel Nuovo al vincitore.[66] « La quantità de' mariti che tolse — prorompe il Di Costanzo tessendone l'elogio finale (p. 256) — fu vero segno della sua pudicizia perché quelle donne che voglion saziarsi nella libidine non cercan marito, i quali son quelli che possono impedire il disegno loro.... Né gli occhi né le lingue dell'invidia vider mai cosa per cui potessero calunniarla, ancorché gli animi umani sieno inclinati a tirar ogni cosa a cattivo fine, ponendo in dubbio ogni sincera virtù.... Solea dire che facean male que' principi che, pigliando a favorire uno o due de' loro servidori, lasciavan marcire in povertà tutti gli altri, e lodava la diligenza e considerazione nel ripartir le mercedi e i benefici, donando piuttosto moderatamente a molti che profusamente a pochi.... Purché concorressero mercadanti d'ogni nazione con loro mercanzie, per molto ch'ella si fosse trovata in bisogno, mai non volle porre sopra mercadanti gravezza alcuna ». È insomma il ritratto della matura e assennata madre di famiglia, anziché quello consueto della giovinetta capricciosa e lasciva: aspirazione di ristabilimento della verità, gusto dell'indagine psicologica, ma certamente, e soprattutto, esigenza d'illuminare nei suoi lati migliori un periodo che poteva ancora apparire per Napoli d'indipendenza sostanziale, o addirittura di egemonia, mentre gli altri protagonisti dell'epoca, da Cola di Rienzo a papa Urbano VI, sfumano in una lontananza priva di simpatia, ed anzi spesso rancorosa ed ostile.[67]

---

pensano la scelerità? Veramente da ogni suo picciol volere, nonché forza, restiam vinti ». Una certa indipendenza di criterio mostra viceversa il solo Mazza (se è lui l'autore della nostra storia manoscritta) il cui giudizio su Federico II è molto equo, mentre per Manfredi (c. 55) l'avveduta osservazione politica si mesce opportunamente col fatalismo consueto: « Se un poco havesse temporeggiato, sarebbe il campo francese, scarso di denaro, da sé disfatto per mancamento di viveri per gli uomini e molto più per li cavalli. Nondimeno contro il voler di Dio non vale né potenza né sapienza né consiglio ».

[66] Solo il Mazza cc. 102-3 fa di Giovanna, a proposito della morte di Andrea, un severissimo giudizio, connesso con la pietà, anch'essa rarissima, per il principe ungherese (« La malvagia femina pagherà le debite pene della sua crudeltà e delle sfrenate voglie. Cotal dolorosa e miserabil fine ebbe il sventurato giovane »). Il Mazzella, viceversa, che ci fornisce (pp. 152-4) una descrizione molto immaginosa di Giovanna « armata d'indorate armi e con la spada in mano » combattente sugli spalti di Castel Nuovo, giudica la sovrana « il più chiaro splendor d'Italia, non sol delle donne, ma dei re ».

[67] Il tribuno romano (p. 208) è presentato come privo di temperamento politico, fa-

Concludendo il libro primo della *Storia d'incerto autore* (ed. Gravier, p. 39) che gli viene concordemente attribuita, il Di Costanzo usa per la morte di Giovanna espressioni solennemente religiose, che suggellano davvero la fine di un'epoca di armonia e di compattezza nazionali, per introdurne una in cui soltanto chiaroscuri personali varranno ad illuminare il grigiore di una progressiva decadenza. « È da concludere — egli scrive — che i segreti di Dio siano inestimabili, e che ogni cosa sia fatta et ordinata da quella eterna provvidenza con gran ragione e giustizia, ancorché a noi, per lo velo della mortalità, che ritiene celato il vero, pare fosse il contrario: almeno è più cosa da credere che per la volontà ed ordine di lassù a quella nobile e virtuosa Regina toccò in questo mondo una vita così travagliata e piena di afflizioni, per farnela andare all'altro purgata e netta nella gloria eterna ». Una trasfigurazione angelica, insomma, che si direbbe delineata per far risaltare meglio la fosca tragedia ungherese e il fragore delle guerre civili che incombono sul capo dei Durazzo. E quest'ambiente, artisticamente assai idoneo alla rappresentazione di sfumature psicologiche e sentimentali, quanto politicamente sempre più torbido e sterile, comincia ad esser tratteggiato con mano maestra dal Di Costanzo alla fine del libro VIII dell'*Historia* (specie pp. 277, 279, 284 dell'*ed. cit.*), là dove si riportano i discorsi reciprocamente ingannevoli che Carlo e la regina vedova Elisabetta si scambiano in Buda, o si descrive la grande scena dell'incoronazione, allorché, chiedendo tre volte l'arcivescovo di Strigonia ai magnati se acconsentivano ad aver Carlo per loro re, « quanto più alzava la voce, tanto con minor plauso gli fu risposto, poiché in effetti la terza volta non risposero »: ed il vessillifero reale rimane così frastornato dall'accoglienza minacciosa che, all'uscita, non abbassa il suo stendardo, e l'insegna di S. Stefano s'infrange sull'architrave della porta della cattedrale di Alba, e precipita a terra. Così la mala sorte comincia a perseguitare i Durazzo fin dall'inizio, e toglie di vita Carlo nel fiore dell'età, e commette le redini del Regno, contro la baldanza di Luigi II d'Angiò, alla vedova Margherita la quale « come donna poco esperta d'un governo tale, e a tal tempo essendo a lei detto dai ministri che le maggiori armi e forze per mantener i regni sono i denari, avea cari più degli altri quei ministri che più denari facevano, senza mirare se li faceano giusti o ingiusti ». Quanta diversità dalla clemenza del secondo Carlo, dalla prudenza di Roberto, dall'assennatezza di Giovanna! Eppure il Di Costanzo, che vede oscurarsi l'orizzonte dello Stato

---

vorendo egli molto più l'infima plebe che gli uomini onorati (*sic!*). Quanto a papa Prignano, la ruvida crudeltà del suo carattere sollecita le rappresentazioni più atroci (p. 272): « Era un piacere vedere il papa che passeggiava dicendo l'ufficio mentre il cardinal Di Sangro, ch'era corpulento, stava appiccato alla corda, ed egli, interrompendo l'ufficio, gridava che dicesse come passava il trattato » (la *Storia d'incerto autore* aggiunge particolari sulla cisterna ove cinque porporati erano stati lasciati a macerare ecc.). Ma aspro e sarcastico oltremodo è il Mazza c. 128: « Nel navigar con sette cardinali che seco havea, Urbano non usò punto d'urbanità. Imperocché cinque d'essi, inviluppati ne' sacchi, fe' mazzerare: gli due in Genova con una scure publicamente gli fè occidere: e de' loro corpi seccati le ceneri messe nelle valiggie sopra a' muli e, co' cappelli rossi sopra, si faceva andar innanzi questa cavalcata ».

e indebolirsi le sue strutture, scorge sempre fiorente, anzi rinvigorita dalle necessità di forti iniziative individuali, l'antica virtù cavalleresca napoletana, garanzia di energia militare e civile, e dubita addirittura, con sincero rimpianto, di poterla ricordare (p. 292) « senza scorno della gioventù de' tempi nostri, che abbia lasciato di seguir i belli e generosi costumi antichi, co' quali la nobiltà di Napoli stese le ali della fama sua per ogni parte della terra abitabile »: vagheggiamento, è vero, del tutto letterario e antistorico, ma nel quale bisogna cogliere il sottinteso impulso polemico contro lo snervamento sistematico delle virtù politiche nazionali messo in opera dallo straniero.

L'eroe di questo momento di trapasso, di questa decadenza ancora corrusca di bagliori di vitalità, è Ladislao. « Mi son posto a scrivere la vita di Ladislao re di Napoli — afferma Scipione Ammirato proemiando alla biografia dedicata a lui nei suoi *Opuscoli* (*ed. cit.*, pp. 103-49) — così per mostrar con l'esempio di lui quanto sia cosa biasimevole in un principe il mancar di fede, la incontinenza e la crudeltà, come per far anco conoscere a ciascuno quanto giovi ad un re la sollecitudine, l'esser avvezzo alle fatiche, l'accarezzare i soldati e il desiderio della gloria, se egli fosse dal debito della ragione con giusta misura regolato ». La mancanza di questa regola, di questa misura, l'immanità tempestosa di tutto il suo operare,[68] confonde e sconcerta i napoletani, non per nulla figli del loro secolo e di quella temperie spirituale e filosofica, allorché vengono a giudicare Ladislao, in cui tanti elementi di repulsiva tirannide confluiscono, senza che su di essi sia possibile discernere un disegno lucidamente concepito e coordinato, che li unifichi ad un obiettivo politico fortemente perseguìto, come tanto spesso era accaduto per i protagonisti del pieno Rinascimento. E tuttavia questi scrittori, pur consapevoli di questa disorganicità, pur facendo a gara nel narrarci le efferatezze e le stranezze di Ladislao, non si sentono di respingerlo e di condannarlo. Egli è sempre il re liberale e magnifico che sul piano di Canosa si fa vincere benignamente dalla cortesia del principe di Taranto, Raimondello Orsini,[69] che

---

[68] Gli aneddoti sui muli squarciati nel cui ventre è posto Ladislao per sfuggire col caldo rovente il gelo dell'avvelenamento, o sulla figlia del medico perugino spinta per denaro dagli oratori della Signoria di Firenze a contagiarlo con un intruglio spasmodico nell'atto sessuale, o sulle smanie del morente Ladislao che invoca la testa e il corpo squartato di Paolo Orsini, o il suo clandestino accompagno funebre a S. Giovanni, dove poi gli è eretto l'incomparabile monumento, sono tutti elementi che, ricordati un po' da tutti gli storici, contribuiscono ad immergere il personaggio in un'atmosfera incandescente e febbrile. Ma si rammentino anche le sue giovanili cavalcate guerresche in Abruzzo, in un clima schiettamente epico, e soprattutto l'episodio, citato dall'Ammirato (p. 108), del giovinetto dinanzi alle teste degli uccisori del padre: « Mostrò sentirne singolar piacere, parendogli haver vendicato la morte del padre, ma nel guardarle fisamente si conobbe negli occhi suoi una certa ferocità, oltre quel che gli anni del fanciullo potevan portare, terribile e spaventosa ».

[69] L'Orsini è uno dei massimi eroi della *Historia* del Di Costanzo come quello che da privato gentiluomo, mercè le sue leggendarie imprese in Oriente, era assurto al rango di primo signore del Regno. E tuttavia non per questo lo scrittore rinunzia minimamente a conferire alla provvidenza ed alla fortuna i ruoli principali nell'economia della sua narrazione. Se Tommaso Sanseverino e il duca di Venosa tralasciano di assalire alle spalle Ladislao mentre egli è in Puglia, ciò è perché « Dio ha tolto loro il giudizio » onde affrettarne la rovina. Quando la Tomacelli, madre del defunto papa Bonifacio IX, è fatta

gli viene contro a bandiere spiegate, e poi s'avanza solo, smonta da cavallo e, baciandogli il ginocchio, gli rende sé stesso e tutto il suo esercito di veterani di Terrasanta e dell'Asia minore. Egli è colui che banchetta alla buona con i soldati, senza insegne regali, ma è poi il più possente e destro nella lotta, ed ha colmato di onori il giovane Gesualdo, il solo che sia riuscito a farlo cadere di sella nel largo di Carbonara. Ladislao è veramente, per Di Costanzo come per gli altri scrittori, l'ultimo eroe nazionale, l'ultimo sovrano il cui tentativo di egemonia italiana venga avvertito come espressione genuina di un predominio, di un'eccellenza schiettamente napoletana, senza le complicazioni dinastiche e diplomatiche che susciteranno tante perplessità, malgrado la virtù del Magnanimo, all'epoca aragonese. Dietro Ladislao è la società cavalleresca e baronale che gli storici napoletani, incapaci di scrutare più nel profondo, celebrano come la sola tradizione indigena da poter opporre alla compressione straniera. Quest'ultimo burrascoso periodo di sua aggressiva vitalità su tutta la penisola è perciò ricordato con segreta nostalgia patriottica, senza naturalmente che gli scrittori si pongano il quesito (ma non lo farà neppure lo scaltrito Porzio) di quanto quella fioritura prepotente avesse contribuito alla successiva, ed ormai inarrestabile decadenza.

Giacché con la seconda Giovanna la storiografia napoletana perde qualsiasi caratterizzazione anche latamente politica per configurarsi in movenze novellistiche ed in atteggiamenti moralistici e psicologici più adatti a delineare una galleria letteraria di ritratti che un'autentica trama storica. La vanità sconsiderata di Pandolfello Alopo, la naturale e talora temeraria ed ingenua generosità di Attendolo Sforza, il chiuso e sospettoso procedere di Giacomo de la Marche, il progressivo ingigantire della fortuna e della potenza di Sergianni Caracciolo fino alla catastrofe sanguinosa di Castel Capuano, sono i temi psicologici più costanti di quest'atmosfera fluttuante e costellata di colpi di scena, nella quale la leggerezza lussuriosa della non più giovane regina apporta un elemento sgradevole, valutato con unanime antipatia. La fine del malaccorto Giulio Cesare Di Capua, invischiato nelle reti da lui stesso tese, è un po' il culmine di questa ridda di ripicchi e diffidenze attraverso cui la larga narrazione nazionale dei decenni precedenti scade al livello di una pettegola cronaca cortigiana. E tuttavia, sotto il profilo artistico, Di Costanzo ha modo qui di tratteggiare alcune scene indimenticabili, specie quando la regina, invecchiata precocemente e decaduta nella mente e nella volontà, è fatta vittima del giogo sempre più brutale di Sergianni, che la maltratta, le dice cose villane, addirittura alza la mano su di lei e la lascia, sola e singhiozzante, negli squallidi appartamenti regali della torre del Beverello. Ed allora la fortuna si abbatte contro di lui, proprio la sera delle nozze del figlio Troiano con la figlia di Jacopo Caldora, con la furia omicida delle scuri dei

porre in catene dal Durazzo per compiacere Alessandro V, il Di Costanzo (XI 343) osserva amaramente: « Certo parve esempio notabile della varietà della fortuna e della poca fede veder una vecchia decrepita.... trattata così male da quel re che si sapeva che portava la corona in testa per beneficio del papa suo figlio ».

suoi congiunti Ottino e Francesco. « Corse tutta la città a veder quello spettacol miserando — scrive gravemente il Di Costanzo (XV 430) — non picciolo esempio della miseria umana, vedendosi uno, che poche ore innanzi aveva signoreggiato un potentissimo Regno, tolte e donate terre, castella e città a chi piaceva a lui, solito di vivere con tanta splendidezza, mirato da tutti con ammirazione ed invidia grandissima, giacere in terra con una gamba calzata, e l'altra scalza, che non aveva potuto calzarsi tutto, e non essendo persona che avesse pensiero di vestirlo, e mandarlo alla sepoltura ». E gli ultimi anni di Giovanna, con l'appressarsi inevitabile di una guerra civile tra le più terribili, col suo comportamento spaurito e contraddittorio, accentuano questo senso drammatico di solitudine del Regno, la cui indipendenza è ormai poco più di un nome vano contro le concorrenti mire soperchiatrici degli stranieri, angioini od aragonesi che essi siano. « Le avveniva sovente — scrive l'Ammirato di Giovanna (*Opuscoli,* p. 190) — come a coloro che camminano al buio, i quali, mentre han paura, sono agli altri di paura e di spavento cagione ». Sulla scena del Regno non s'agitano ormai che fantasmi: e tuttavia il popolo non lesina alla regina, affabile con tutti, il suo favore commosso e devoto, che già è valso, con l'impeto di una vera insurrezione, a sottrarla alla servitù del re Giacomo. Tommaso Costo vede l'apparente incongruenza, e si studia di risolvere il problema con elementi psicologici che hanno certo gran peso (*Apologia,* p. 83). Ma, in realtà, la prospettiva dei popolani quattrocenteschi come quella degli storici di un secolo e mezzo più tardi è tutta e completamente sviata dal pregiudizio patriottico, che li spinge a vedere nella stolida Giovanna della vecchiaia l'estremo simbolo unitario del Regno indipendente.

Con la sua scomparsa, infatti, la grama continuità statale sopravvissuta a Ladislao viene meno del tutto, e Napoli non è più che uno scenario, un campo di battaglia nel quale i pretendenti si azzuffano, mentre l'antica virtù nazionale vive ancora in qualche isolato protagonista, come Jacopo Caldora, questo ruvido ed altezzoso abruzzese nella cui cavalleria sono confidate le sorti del Regno, instabile eppur sempre leale, forte della sola fama del suo nome e sprezzante dei feudi vastissimi concessigli dalle blandizie sovrane, fulminato dall'apoplessia a cavallo, al campo, nella valle di Sulmona, in vista delle sue rocche e dei suoi vassalli.[70] Tra i due contendenti, tuttavia, gli storici, e soprattutto il Di Costanzo, parteggiano appassionatamente per Renato, col suo valore malinconico e sfortunato, e con la « incredibile humanità e dimestichezza piena di riverenza » della moglie Isabella (Mazzella, *op. cit.,* p. 243). Questa coppia così esemplarmente modesta e virtuosa grandeggia, almeno sotto il profilo umano, nei confronti di Alfonso che, sino alla fine, sino all'entrata trionfale eternata in Castel Nuovo, è sentito come uno straniero avido e bellicoso, profondamente estraneo al Regno, al suo spirito

[70] La leggenda che il Caldora spiegava sulle sue bandiere (*Coelum coeli domino, terram autem dedit filiis hominum*) è un vero precetto epigrafico di virtù umanistica.

e al suo popolo. Quando il Magnanimo entra nella capitale, i napoletani lo conoscono da più di vent'anni, hanno visto i lunghi striscioni gialli e rossi delle sue insegne sventolare sui loro castelli o essere trascinati nella polvere. Ma per loro è sempre uno straniero, un conquistatore, che parla spagnolo ed è circondato da catalani e siciliani. Anche Renato è forestiero, ma i napoletani lo sentono dei loro, con le sue strettezze, il suo naturale coraggio, la sua pietà (e la sua debolezza precaria, che fa la fortuna del baronaggio, timoroso dell'assolutismo aragonese). Quando il re, saputo che Antonio Caldora non si muoverà dai suoi castelli abruzzesi se prima non lo si paga, decise di avventurarsi lui stesso sull'Appennino, nel cuore dell'inverno, per ricercarlo e far denari insieme, convoca i napoletani sul tramonto e con brevi parole espone le sue angustie e il suo proposito. « E diede di sproni e si avviò, sentendo che tutti gridaron che andasse in buon viaggio e stasse sicuro che morirebbero tutti avanti che soffrissero che regnasse altra bandiera che la sua in Napoli » (Di Costanzo, *Historia,* p. 478). E tutta la successiva narrazione delle vicende di Renato pressoché prigioniero del Caldora, che aveva ereditato tutte le virtù del padre eccetto la prudenza, è condotta in chiave cavalleresca e fantastica, dalle sfide ripetute tra i due sovrani fino al momento cruciale, allorché Antonio richiama le sue genti che già stanno per sopraffare quelle di Alfonso, ammalato in lettiga, e, al concitato sdegno di Renato, oppone parole di crudo realismo guerriero, ricordandogli che, se egli perde la giornata, gli restano i suoi dominî in Provenza « ma se egli perdeva le sue genti, sarebbe astretto di andar mendicando » (*Historia,* p. 484).[71] Così si viene all'urto ed alla separazione, che segna la definitiva

[71] Il ragionamento del Caldora è ripreso per altra circostanza, ed ampliato in una pagina mirabile, dal Summonte (*op. cit.*, V, 362) la cui opera richiederebbe un esame stilistico particolare mentre — per quanto qui ci concerne — non è condotta con altrettanta originalità sul piano storico. Al termine della guerra tra Ferrante d'Aragona e Giovanni d'Angiò (1463), Jacopo Piccinino, capitano di quest'ultimo, è assediato in Arce da Alessandrò Sforza, Matteo Di Capua, Roberto Orsini, Alfonso d'Avalos ed altri famosi condottieri, ai quali egli audacemente si presenta, tenendo un impressionante discorso: « .... Vi prego, capitani, non son io quel che vi dò a mangiare? Io son quello che vi concede le facoltà, le delitie ed i regni. Essendo io in vita, e capitano, essercitando l'arme et infestando la pace d'Italia, voi sete chiamati a la guerra, che altramente ve ne dimorereste in casa otiosi. Io son quello che ve ho dato l'oro, del quale risplendete l'armi, le vesti e cavalli, e fatti gloriosi, che poco prima non havevate nome alcuno. Dunque havete da perseguitarmi mentre sono stato autore de la salute vostra?... Quietarà l'Italia, essenno io morto? Lasciateme vincere perché io sono il vostro cacciatore, io fo la caccia per voi, ne la mia salute consiste la vostra.... Se l'Italia non abbruggia con la guerra, nisciuna cosa potremo acquistare. Ne la pace semo dispregiati, e semo costretti a seguir l'aratro, ne la guerra divenimo chiari et illustri. La nostra arte è di trattar l'armi, non fate che si ruggiscano nell'otio.... Lodo il dominio di Francesco Sforza acquistato con virtù di guerra. Che quei che stanno in otio regnino, è cosa brutta et indegna. I mercadanti sudino in comprare et vendere le mercantie, a noi si deve l'imperio et dominio de' Regni ». Alessandro Sforza, per replicargli, si volge ai compagni e dice: « Non vogliate temere, mai l'Italia serà senza guerra, eccetto se serà governata dall'imperio d'un solo, il che quanto sia facile a seguire voi lo vedete ». E accusa il Piccinino di poca fede. Ma quegli ha pronta la replica (infine si metteranno d'accordo): « Io militai co' Franzesi perché altri non mi volse, né volsi esser abbandonato dall'esercito, essendo nutrito nell'arme. Più tosto a mio padre havrei mosso la guerra ch'esser abbandonato da' soldati. Pigliai soldo da' Franzesi, non mi fu lecito non servire a quei che mi diero denaro. Adesso son libero, dove sarò chiamato anderò; se pur ritroverò conditioni degne di me ».

rovina di Renato, e lo costringe all'affannosa partenza da Napoli, dopo una difesa indomabile contro l'inganno che ha reso gli aragonesi padroni delle mura. Alfonso è incontrastato signore della città e del regno, e può soverchiare con la sua clemenza persino l'alterigia riottosa del deluso Caldora. Intorno a lui prende forma il clima spirituale del buon governo, del perfetto reggimento, secondo moduli letterari stilizzatissimi che risentono dell'eccezionale livello culturale della Corte, ma appaiono anche, appunto, come un prodotto libresco, che ripete formule e sentenze della classicità, e perciò abbastanza lontano dall'ambiente cavalleresco, dal fervore patriottico che gli storici cinquecenteschi avevano creduto di poter evocare nei secoli precedenti. Perciò il loro ritratto di Alfonso è concordemente azzimato, compassato, adorno di ogni perfezione, ma nell'insieme, e forse appunto per questo, alquanto distante e freddo. Gli aneddoti su di lui seguono uno schema catechistico impeccabile, senza la calda umanità di Carlo di Calabria o l'irruenza personalissima di Ladislao. Il Magnanimo è già tutto un personaggio letterario, l'espressione di un'atmosfera, di una cultura assai più che napoletane. Perciò Angelo Di Costanzo si arresta a lui con diffidente riservatezza, e sospende con lui l'evocazione appassionata e partecipe dei tempi eroici. L'età aragonese, che rivive nella storia cortigiana dell'Albino e del Pontano, o nelle cronache del Leostello, non si pone più come una pagina di bella letteratura da far rivivere nella sua fresca spiritualità, ma come un denso, concreto, tormentato problema politico che affina l'indagine del pensatore assai più che il cesello dell'artista. All'opera del Di Costanzo, letteraria con vivaci fermenti civili, sottentra quella di Camillo Porzio, più ambiziosamente teorica e speculativa, ma sempre in un agitato sfondo umano e psicologico.[72]

---

[72] Giova osservare la straordinaria scarsezza di storie locali in questo periodo, a differenza della grande fioritura secentesca. L'atmosfera della riforma cattolica spinge a qualche raccolta di atti sinodali, episcopali e cancellereschi, come quelli messi insieme da Gaspare Musca per Salerno nel 1594, da Gian Antonio Manna per Capua nel 1572, da Pietro Ridolfo per Venosa nel 1591. Nella Nazionale di Napoli (X E 41) giace inedita una garbata e scorrevole *Storia dell'assedio di Malta del 1565* di Gian Simone Comite, d'indole schiettamente militare. Appunto per questo acquistano maggior rilievo i citati *Annali* aquilani del Cirillo (vedi su di lui Leopoldo Palatini in « Bollettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria », XII, 1900, pp. 81-109). Lo spazio ci vieta di soffermarci sulle molte virtù letterarie (pochissimo storiche) di quest'opera, anch'essa piena di un caloroso spirito civile e patriottico, ma in una forma più ingenua, e perciò talora artisticamente meglio riuscita che nel Di Costanzo e negli altri scrittori maggiori. Si vedano comunque, avendone noi accennato nel testo, le riflessioni su Cola di Rienzo, IV, 36 (« Poiché è difficile poter moderar l'ambitione de l'huomo che di basso stato ascende a grandissimo et poiché è sententia de i naturali che il passar dall'uno estremo all'altro è violenza et niuna cosa violenta può durare, havendo quest'huomo conosciuto la sua grandezza, cominciò di protettore ad esser partiale »); su Giovanna II e Giacomo de la Marche VI, 56 (« La regina con feminile astuzia, dissimulando l'odio concetto contro di lui, si mostrava in faccia lieta et gioconda, premendo il dolor che l'affligeva, dicendo in publico che questa era quella vita quieta che si haveva ella sempre desiderato, trovandosi libera da pensieri e fatiche che apporta il governo de i Regni »); sulla medesima Giovanna in via conclusiva, VII, 66 (« Le varietà certamente de i casi et fortune sue furon grandi, et è verisimil cosa che le sue spesse mutationi nascesser forse più presto dalla facilità della sua complessione, che era di sua natura benigna et grata, che da difetto d'ingegno et di discorso »).

Il lettore attento avrà senza dubbio notato, anche facendo a meno di una nostra particolare sottolineatura, l'assenza pressoché totale, negli scrittori fin qui esaminati, della tematica politica inaugurata nel primo Cinquecento dai grandi pensatori fiorentini. Precursore geniale anche in questo, Diomede Carafa, sul cadere del secolo precedente, aveva cosparso le sue operette più o meno ufficiose di paralleli e di esempi tratti dalle istituzioni romane o dalla vita delle massime personalità dell'antichità classica. Questa coscienza della spirituale universalità di una meditazione politica condotta sulla traccia di una tradizione singolarmente illustre vien lasciata cadere, né al suo posto si afferma una spregiudicata tendenza alla valutazione empirica dei numerosi suggerimenti che dalle dense vicende del Regno nel primo Cinquecento potevano ricavarsi ed organizzarsi in una costruzione sistematica.[73] Gli scrittori napoletani si limitano, sul piano del pensiero politico, ad un superficiale, generico aggiornamento in senso moralistico, nell'atmosfera assai inquieta della riforma cattolica a Napoli, delle pessimistiche vedute tradizionali di Tristano Caracciolo sulla varietà e l'onnipotenza della fortuna. Salvo che, naturalmente, il forte *animus* umanistico e civile di quello scrittore, nel clima di perduta indipendenza nazionale, viene del tutto abbandonato, con l'intero impegno etico e riformatore in esso sottinteso, a profitto di un indolente fatalismo e di una snervata, se anche spesso intensamente sofferta, rassegnazione.

Camillo Porzio non si sottrae a quest'atmosfera donde il Di Costanzo e parecchi altri procuravano di evadere con un'evocazione appassionata e partecipe dei tempi eroici. Se la sua rigorosa (ed intellettualistica) pietà cristiana gli vieta di scorgere sugli avvenimenti umani l'influsso decisivo di un caso, o di una nemesi, di una fortuna insomma classicamente considerata, non è men vero che egli si astiene anche da una valutazione umanistica e machiavelliana dell'intervento fattivo, creativo dell'individuo. La sua «giustizia divina» non è irrazionale, ma è incomprensibile, e come tale assolutamente sottratta ad ogni possibilità d'interferenza da parte della virtù umana. Il «timor di Dio» che il sagacissimo conte di Sarno, sull'orlo del patibolo, inculca ai suoi figli, in un discorso precettistico e retorico che è

---

[73] Presentiamo qui alcune osservazioni del Tria (*op. cit.*, pp. 32-4, 50 e anche 66 per il parallelo tra Alfonso e Catilina) che ci sembrano fondamentali, pur nella loro severità, per valutare al giusto merito le capacità storiografiche e psicologiche del Porzio: «Egli sa presentare gli uomini tutti d'un pezzo, o del tutto buoni o del tutto cattivi, ma non sa farci intendere la doppia natura di essi.... oppure li rappresenta quali essi apparivano all'umile cronista, non quali erano nella realtà, nei loro cupi ma alti disegni d'ambizione e di grandezza.... Questi uomini sono piuttosto fotografati che rappresentati.... Sono messi in falsa luce i personaggi perché non si sa per qual ragione dall'una parte s'incrudeliva mentre dall'altra parte si assaliva tanto persistentemente». Di conseguenza, il Porzio riesce meglio nella raffigurazione di caratteri monocordi (e perciò di necessità stilizzati) come Federico d'Aragona o la Gaetani. Esagerata è viceversa l'opinione di p. 60 che il Porzio abbia scientemente capovolto il consiglio del cardinal Seripando, parteggiando per i baroni più che per il re. Egli non si proponeva con chiarezza uno scopo politico, ma piuttosto pedagogico: dimostrare che fa cattiva fine chi si mette contro la corona. Donde quel carattere esemplare, assoluto, «senza tempo» della *Congiura*, rilevato anche dal Pontieri.

tra le più grosse sforzature artistiche della *Congiura*, è qualche cosa di troppo approssimativo e misterioso per poter costituire un precetto politico. E tuttavia il Coppola non sa far altro che dirsi deluso dell'ingratitudine umana, ammettendo così, senza alcuna risonanza positiva, un suo integrale fallimento politico.

D'altro canto, occorre ammettere che nel Porzio si assiste assai spesso ad un vuoto, ad uno squilibrio tra il rigore apodittico dell'impostazione e l'incertezza dello sviluppo e delle conseguenze.[74] Così il re Ferrante, presentato secondo i moduli canonici come uomo « dalla natura coperta » e « peritissimo in valersi delle occasioni », appare poi tutt'altro che tale, ed anzi incline a qualche sincera debolezza e condiscendenza nei confronti del Coppola, leale fino alla temerità a proposito della cosiddetta (ed insussistente) « pace di Miglionico », e nell'insieme succube passivo dell'aggressività senza freno del figlio Alfonso. Non si vuol dire qui che questo punto di vista non sia sostanzialmente esatto, e che in effetti non si debba scorgere (contrariamente a quanto si è fatto sin qui) una certa divergenza, o addirittura conflitto tra l'assolutismo intransigente della linea « politica » Alfonso-Carafa ed il possibilismo compromissorio della linea « economica » Ferrante-Coppola. Questa è anzi forse la chiave più originale e fruttuosa per intendere la reale, profondissima validità esemplare della congiura dei baroni. Ma nel Porzio, impigliato in una selva di pregiudizi, il prevalere di un concetto sull'altro, o addirittura il delinearsi di un loro contrasto, non si avvertono affatto. Il conte di Sarno grandeggia come capo occulto della congiura, ma a causa delle sue doti di temperamento, di animatore infaticabile, e non già, come obiettivamente era, per la strapotenza della sua posizione economica, non facilmente scalzabile con un colpo di mano. Il Porzio non ci fa vedere l'abisso che separa la condizione del Coppola da quella di un Sergianni Caracciolo o di un Antonello Petrucci, cortigiani e burocrati potentissimi, ma sempre « favoriti », sempre sottoposti alla discrezionalità della grazia sovrana che può in brev'ora, e senza preoccupazioni di turbamenti pubblici, privarli della sostanza e della vita. Col conte di Sarno, che dispone di una flotta e di un parco d'artiglieria tali da costituirlo autentica e temibile potenza militare, le cose sono molto differenti, e non possono limitarsi a un eccidio notturno o ad un cambio della guardia nella cancelleria. La rovina del Coppola implica tutta una diversa impostazione nella politica economica del Regno. E qui è il grande risultato dell'azione perseguìta dal duca di Calabria e dal conte di Maddaloni: nell'aver spinto, con la loro implacabile ostilità, il prudentissimo conte di Sarno all'esasperazione, ed a legarsi,

[74] Quando per esempio il Porzio condanna Ferrante per aver violato « l'ospitalità » in occasione dell'arresto proditorio dei capi della congiura, noi vediamo qui subito come il moralista (sia pur d'accordo con l'opinione pubblica contemporanea all'avvenimento) abbia preso la mano al politico che si era proposto di fornire « orribil documento » ai superstiti fautori del particolarismo feudale. Biasimare il « modo » e non la « sostanza » è proprio un capovolgere l'insegnamento di Machiavelli, a cui pure il Porzio suppone di poter aderire.

egli che molto doveva al favore del re e che nulla avrebbe avuto da guadagnare da qualsiasi mutamento della situazione, con quei grandi baroni confusamente riottosi ed eversori, che nulla avevano in comune con lui, che lo consideravano un *parvenu* e un intruso, e la nebulosità delle cui idee risalta in modo inconfutabile dal testo del cosiddetto « giuramento di Lacedonia ». Quest'alleanza innaturale e fondata sul sospetto reciproco era destinata al fallimento. Ma non si può negare ad Alfonso una notevole chiarezza d'idee nell'aver assunto l'iniziativa, la provocazione del conflitto, per costringere, direi quasi, gli avversari ad un pronunciamento disperato e poterli, uniti, più agevolmente e compiutamente infrangere.

Nel Porzio nulla di tutto ciò è dato intendere o avvertire. Egli aderisce alla visione tradizionale che addossa al duca di Calabria la responsabilità maggiore dell'avvenimento. Ma sarebbe vano chiedere a lui di delinearci il movente ed il fine dell'operare di Alfonso, al di fuori di un generico attivismo, di una smania bellicosa aggressiva e rapace. Azzuffatosi con turchi e veneziani, pontifici e fiorentini, il duca non sa darsi pace dell'ozio forzato in cui è costretto, e si dà a perseguitare i baroni. Ora, se anche è vero che l'iniziativa spetta ad Alfonso, è altrettanto vero che il presentarla sotto una luce così grossolana induce non solo a giustificare, ma quasi a guardare con simpatia la « legittima difesa » dei baroni. Vero è, come giustamente osserva il Pontieri (*op. cit.*, pp. c-cxxi) che nemmeno di questi ultimi si riesce ad intendere, nonchè il concreto disegno politico (che in effetti mancava) neppure la particolare situazione sociale ed ambientale nel Regno. Rispetto infatti alla congiura, o piuttosto sollevazione, di un venticinquennio addietro, lo stato delle cose si era molto modificato. Mancava per la prima volta un pretendente straniero; interferiva per la prima volta, con funzione determinante, una grande potenza capitalistica individuale. I baroni apparivano rimorchiati, complementari, in una lotta per la sopravvivenza, *pro aris et focis*. Lungo un secolo di guerre civili, da Lalle Camponeschi con Lodovico d'Ungheria a Gian Antonio Orsini con Alfonso d'Aragona, essi si erano arrogati la disponibilità del Regno, la potestà di aprirlo o di sbarrarlo al pretendente straniero. L'episodio appunto dell'Orsini, principe di Taranto, che rifiuta di seguire il corteggio del Magnanimo, aspirando a figurare come donatore del Regno e non come vassallo di lui, è il più indicativo al riguardo. Ora non è più così. I baroni non dispongono né tutelano ma si difendono nelle loro rocche, con acre spirito di conservazione, come il principe d'Altamura, o cercano di negoziare e tirare a lungo, per sfociare in un compromesso, come il Gran Siniscalco o il principe di Bisignano. Non è una rivolta, e non ci sono le strepitose battaglie degli anni intorno al '60 o dell'epoca di Ladislao. È, appunto, un pronunciamento, potremmo dire un *cahier de doléance* (a Lacedonia si fa una lunga enumerazione dei misfatti di Alfonso). Ma dal Porzio, che pur vede bene certe finezze spirituali del Siniscalco Guevara o certa sconsiderata sventatezza di Antonello Sanseverino (doti psicologiche su cui torneremo tra breve), noi non siamo affatto illuminati o ac-

compagnati tra questi chiaroscuri, queste sfumature della situazione, nella quale, nota ancora il Pontieri, il popolo è pressoché letteralmente assente, malgrado i notevolissimi focolai di vitalità borghese e comunale che fiorirono attorno alla congiura, dall'insurrezione di Aquila alla lega delle città marinare pugliesi, in un atteggiamento che si disponeva magari formalmente contro l'accentramento statale ma si risolveva poi nella pratica in un poderoso contributo all'eliminazione del predominio politico feudale in Abruzzo ed in Puglia.

Messi in chiaro e discussi i punti che maggiormente inficiano la validità storica della ricostruzione di Camillo Porzio,[75] ci resta qui, a conclusione del nostro lavoro, da esaminare quelli che sono i caratteri veramente peculiari e specifici dell'opera sua, caratteri, è bene dirlo subito, d'indole eminentemente letteraria ed artistica. Lo stesso Porzio si rende conto di questa elaborazione dottamente formale della sua scrittura, nella dedica al duca di Seminara, allorché pone « la scelta delle parole e la loro numerosa testura » come caposaldo stilistico che si richiede allo storico, ponendo quindi l'arte di « ben usare l'ordine, le sentenze e l'orazioni », e confinando all'ultimo posto la scienza politica e la filosofia morale. E l'operetta famosa è senza dubbio congegnata con un vigore scenico ed un ritmo narrativo che ne rendono non poche pagine davvero indimenticabili. Ecco Alfonso che « poco men che il tutto maneggiava », il Petrucci con la sua « incomparabile modestia » messa polemicamente accanto alla « smisurata baldanza » del Coppola (altrove definito, sempre con una certa timorosa antipatia, avventuroso ed altero). Sono poche pennellate, ma che bastano a fissare una volta per sempre, con virtù certamente più teatrale che politica, i protagonisti della tragedia.[76] E, rispetto ad essi, ancora dobbiamo notare come appaia fiacco e

[75] Ci limitiamo qui a discutere la *Congiura* in quanto i due libri della *Storia d'Italia* presentano minore interesse ed originalità, sia per la loro incompletezza sia per l'evidente derivazione guicciardiniana. Ricordiamo comunque qualche punto saliente, come Gian Luigi Fieschi « a morte per sua ingratitudine condannato dalla giustizia divina » (*ed. cit.*, p. 203); le considerazioni (che echeggiano quelle contemporanee dell'Ammirato) sull'eccesso di razionalità dei savi che spinge essi « ad esporsi a guisa di bersaglio a tutti i colpi degli insensati » (p. 207); il giudizio favorevole sul vicerè Toledo, il cui spietato fiscalismo viene compensato dalla giustizia e dalle provvidenze per la sicurezza pubblica e per l'edilizia (p. 212); l'ammonimento a Paolo III dopo la morte di Pier Luigi Farnese « chiunque si avviluppa ne' lacci del mondo diventa preda della fortuna » (p. 250); « la prudenza non poter fare contro la fortuna in ogni cosa riparo » (p. 284); la stupenda orazione posta in bocca al Priore di Siena (p. 309); « la forza dell'ingegno umano vince ogni impedimento della natura d'assai » (p. 315). Conviene ricordare infine come qui non si possano naturalmente segnalare e discutere i veri e propri errori e fraintendimenti (cronologici, geografici ecc.) del Porzio, la cui trascuratezza per le fonti documentarie inficia nel modo più grave la validità della sua ricostruzione, anche se giova indirettamente ad illuminare il suo *animus* storiografico.

[76] Nel primo libro si trovano parecchie sentenze assai perspicue, ma che restano poi sospese in aria, e senza un apprezzabile sviluppo politico: « Hanno giovato i baroni a' regni grandi e potenti, ma a' piccoli e deboli hanno nociuto sempre » (*ed. cit.*, p. 16); « I cuori de' re non son nelle mani degli uomini » (p. 25); « I principi nuovi tutti procurano di porre nuove genti ne' loro stati, i quali conoscano l'obbligo della loro fortuna da essi soli derivare » (p. 27); le osservazioni sull'obbligo del Coppola e del Petrucci col re anziché con i baroni (p. 42); l'epiteto di « scemo » dato al conte di Carinola, che in realtà era un torbido e forsennato uomo, responsabile massimo della rovina di suo padre, Antonello Petrucci (p. 50).

scolorito Ferrante, la cui tardità solo in parte si rivela ispirata dalla proverbiale sagacia, quanto piuttosto imposta dalla rete di favoritismi e responsabilità in cui egli stesso è invischiato. Il Porzio — come abbiamo visto osservare dal Tria — non si sofferma a districare (ché sarebbe un problema politico) l'apparente contraddizione, ma sorvola concisamente, sempre procurando di marcare l'antagonismo drammatico tra Alfonso ed il Coppola, antagonismo — è bene rilevare — generato da una egualmente intensissima « immanità » di sentimenti, crudeli o ambiziosi che siano, atti pertanto a staccarsi del tutto dalla politica e ad entrare pienamente nello psicologico e nel moralistico.

Allorché infatti, delineate le caratteristiche e le passioni dei protagonisti, il Porzio s'introduce, col secondo libro, nel vivo della trattazione storica, noi ci troviamo ben presto di fronte ad un gran numero di considerazioni generali tanto isolatamente degne di nota quanto, nel loro insieme, difficilmente componibili in coerente unità. Se infatti (p. 68), echeggiando Machiavelli, il nostro scrittore non esita a giudicare « la via del mezzo agli stati perniciosissima », poche righe più avanti assistiamo ad un vagheggiamento nostalgico di quella *mediocritas*, di quell'acrobatico equilibrio diplomatico del tardo Quattrocento che il Porzio, malgrado Guicciardini, non intende quanto inevitabilmente sia stato spazzato via dalla discesa di Carlo VIII. « Solevano in que' tempi buoni — egli scrive — le repubbliche et i principi italiani con sì fatti modi colorati, senza guastar le paci o romper le triegue, attaccare le guerre, e gli amici sovvenire ». Ma, ancora dopo qualche rigo, ecco un altro fattore sopraggiungere a mandare all'aria sia l'energia individuale di temperamento che gli avvolgimenti diplomatici: « Sopravvennero questi impedimenti per non esser giunto il termine della loro rovina, et acciò che i baroni de' propri falli avessin condegno gastigamento ». Né queste incongruenze si limitano al solo criterio generale d'interpretazione e di giudizio. Venendo di lì a poco a serrare da presso il nocciolo della sua trattazione, e cioè la classe baronale nella sua natura ed entità di corpo politico (p. 73), il Porzio sembra, quantunque approssimativamente, avvicinarsi ad un concetto esatto di questi problemi: « I viventi d'ora nel Reame, moderati dal presente giusto imperio, riguardino quale fusse l'insolenza di quelli antichi signori del Regno, in maggior parte causata da un continovo essercizio dell'armi ». Ma, un paio di pagine appresso, ecco un'affermazione che starebbe bene in bocca al Di Costanzo, con la sua nostalgia dei virtuosi tempi cavallereschi: « In sì fatta guisa quelle genti aborrivano il disonore che volevano che gl'inganni ancora apparissero onorati ». E così via, in un'alternanza non breve [77] di repulsioni politiche e di adesioni sentimentali,

[77] In conclusione del libro secondo (p. 124) il Porzio ripete più o meno ad orecchio le note considerazioni del Machiavelli sul carattere di giostre incruente delle battaglie italiane del Quattrocento. A p. 151 leggiamo che il giuramento di Lacedonia « dee commendarsi più per la grandezza dell'animo (*sic!*) e buon divisamento delle cose che per alcuna loro diligenza o costanza in esseguirla ». Si noti anche che Alfonso di Calabria è

o viceversa, tutte più o meno diffuse da quel certo peritoso moralismo che l'epoca, e più la formazione intellettuale del Porzio, portavano con sé. Talché il lettore non può meravigliarsi che l'intera opera si concluda con una contraddizione, una giustapposizione estrinseca di temi tra le più vistose: da un lato, la principessa di Bisignano che sfugge alla guardia occhiuta di Ferrante, in un episodio meramente patetico, di sapore e tono novellistico, di sfondo avventuroso;[78] dall'altro, un tentativo brevissimo d'inquadramento europeo della congiura, nel quale chiaramente al Porzio manca l'aria, sicché egli si limita a registrare la contemporaneità cronologica delle crisi delle varie feudalità, senza minimamente provarsi a delineare un tema conduttore, un movente che unifichi questi avvenimenti, e li riconduca ad una giustificazione storica necessaria. Sicché il libro si chiude con la visione del legno della Gaetani veleggiante verso Terracina «spinto da sopranaturali forze», delle folgori e dei terremoti che si abbattono su Napoli, con miracoli, insomma, e con presagi. Machiavelli si risolve nell'astrologia.

Ma, già lo sappiamo, nel Porzio non c'è soltanto il nebuloso pensatore politico. C'è il letterato e l'artista che non di rado, specie nella concitazione oratoria dei suoi studiatissimi discorsi, sa illuminarci d'un colpo su aspetti magari secondari delle sue concezioni, ma resi con una vivezza scolpita che li rende memorabili. Così (p. 84) allorché il principe Federico replica all'offerta della corona fattagli balenare con finissime argomentazioni[79] da Antonello Sanseverino, egli lascia cadere di scorcio un'osservazione penetrantissima sulla natura tutta particolare dell'ufficio regale: «Se dimane mi faceste re, sarei forzato a dimenticarmi l'usanze mie, e li suoi costumi apprendere». Così dicasi ancora per il famoso, stringatissimo ritratto del Moro «che ne' consigli volse esser sopraumano, e nell'operare apparve poco più di femina» (p. 128). Altrove, come nel caso già citato dell'estremo discorso del conte di Sarno, il magistero della forma e l'assennata compostezza del pensiero non valgono a scampare il Porzio dallo squilibrio, dall'artificio, tanto evidente risorsa retorica è quel discorso, distantissimo dalla personalità del Coppola, tratteggiato sempre con tocchi rilevati d'insofferenza e d'alterigia. Viceversa — e con questo esempio amiamo accomiatarci da un

detto idolatrato dai soldati (p. 83) benché odioso ai popoli (e si deve intendere più ragionevolmente i baroni); che a p. 87 le terre feudali vengono giudicate, in quell'epoca, taglieggiate ed aggravate più del dovere, ma poi, a p. 153, si parla della «mansuetudine» dei Sanseverino e del «cuore» dei sudditi tutto guadagnato a loro. In realtà, i baroni procurarono di non offendere le popolazioni e perciò evitarono, militarmente con loro gran danno, di scendere in campagna contro le esigue forze del re. Né l'accortezza usata apportò ad essi soccorsi o simpatie (il caso di Aquila è del tutto a sé).

[78] Si veda, per opportuno confronto, lo stizzoso giudizio che l'Albino, nella sua storia cortigiana (*ed. cit.*, p. 72) fa della Gaetani, «inconstans muliercula», che raccolse i denari fornitile mensilmente dal re e le sue gioie personali e fuggì: «cum libere statuisset vivere — insinua l'Albino — Romae maluit quam apud paternum avum reliquum vitae honestius traducere».

[79] Le blandizie iniziali e la minaccia conclusiva del principe di Salerno fanno parte delle risorse della più consumata arte oratoria. Ma il nucleo politico del discorso è nell'affermazione centrale: «La potenza de' re non nasce con essi, ma viene lor data e tolta da noi sudditi: perché, ove non è chi ubidisca, nulla giova il commandare».

periodo non inglorioso della storiografia letteraria e civile italiana — un ritratto compiutamente inteso e condotto e risolto è quello di Antonello Petrucci. Il segretario, come ben dice il Tria, è personaggio senza svolgimento, immobile in una virtù onesta e dimessa, che la naturale debolezza del carattere e le mene sciagurate del figlio coinvolgono, senza sua vera colpa, in una rete senza scampo. Antonello è una vittima pressoché innocente. Questo ce lo fa molto vicino, umano, senza che il continuo ricordo dei suoi meriti si raggeli nel convenzionale e nell'apologetico. Se il Coppola disprezza la morte, egli la invoca mestamente, ora che ha perduto la grazia del suo signore. Ma non è un pusillanime: è un vinto, con l'amara e virile rassegnazione a cui il figlio Gian Antonio s'ispirava nelle sue liriche, in attesa del supplizio. E, quando viene la luminosa mattina di maggio che il re ha prescelto per la morte del suo ministro, egli, che ha già orrendamente perduto entrambi i figli, non si raccomanda né ammonisce. Solo e grave, sontuosamente ornato come alla sua antica dignità si conviene, muove al patibolo.

« Aveva il Re dentro della porta del castello, in mezzo il piano, fatto fabricare un palco tant'alto che dalla città si potesse vedere: sopra del quale asceso il Secretario, avendo all'incontro a vederlo morire tutto quel popolo che per tanti anni aveva corretto con prudenza et umanità, levata alta la fronte, il venne guardando: donde che quello, corsagli prestamente alla memoria più la sua passata auttorità che la presente miseria, discopertosegli il capo, gli fè riverenza: con tanto silenzio, attenzione e timore, che pareva quel dì non un solo, ma tutti dover morire ».

RAFFAELE COLAPIETRA

# GIOVANNI PASCOLI, IL « CONVITO » E IL « MARZOCCO » *

Si vengono pubblicando in Italia antologie delle riviste di cultura del primo Novecento, dietro i ripensamenti della nostra storia di quel periodo, cui avviarono i volumi di Antonio Gramsci, e dei quali sono un documento quanto mai interessante e suggestivo le *Cronache di filosofia italiana* di Eugenio Garin, per non dire di altro. Hanno così visto la luce antologie del « Leonardo », di « Hermes », del « Regno », e della « Voce », e altre ne appariranno. Iniziative simili illustrano naturalmente non tanto la storia della letteratura e della poesia *stricto sensu*, quanto la storia etico-politica e culturale di un momento decisivo per il nostro paese, il periodo di costruzione dell'Italia moderna, ma anche di incubazione del fascismo, il periodo in cui appaiono i germi, e più che i germi, di quel fenomeno della nostra storia recente, rimasto senza spiegazione nella storiografia dell'idealismo crociano, che se lo trovò di fronte già grande e volante, come un mostro generato non si sa da quali misteriosi congiungimenti.

E se si guarda il fenomeno sotto l'aspetto etico-politico, certamente le riviste su rammentate segnano la nascita di quell'atteggiamento nazionalistico e preimperialistico; ma, se si pensa più ampiamente ai rapporti con la cultura e con la letteratura, aspetti che nella nostra vita nazionale hanno un'importanza grandissima, bisogna risalire più indietro. Non si dice del Carducci, che si vuole, o si volle, accostare alle radici del nazionalismo: è una leggenda sfatata ormai, la sua nostalgia delle età eroiche è intrisa di malinconia, non ha niente a che vedere con l'esaltazione della romanità di stampo dannunziano. Ma, nella crisi degli ideali risorgimentali, con l'avanzarsi del culto degli eroi, delle nuove teorie dello stato forte, del mito della *Real-Politik*, con conseguente antidemocrazia, dominio degli eletti, tutte ideologie che trovarono ferventi sostenitori non solo in Inghilterra e in Germania, ma nella stessa culla della democrazia, la Francia, si assiste a tutto un processo in cui la letteratura giuoca una parte non piccola. Per la Francia, già troviamo spunti, e più che spunti, in Flaubert, Taine, Renan; per l'Italia rammenteremo fra i precursori Rocco De Zerbi.[1] Come in tutto il romanticismo, anche nel Carducci, e anche nel Pascoli, vi sono due tendenze, anche se dialetticamente opposte: quella che vuol collegare strettamente poesia e vita, letteratura e società, e quella che cerca nella poesia un sopramondo ideale, un elisio distaccato dalle lotte quotidiane. Si intende

---

* Relazione letta al Primo Convegno di Studi Italiani, all'Istituto Italiano di Cultura a Parigi, il 1° giugno 1960, e pubblicata negli « Études italiennes », 1960, n. 2.

[1] Si veda F. Chabod, *Storia della politica estera italiana*. I: *Le premesse*, Bari, 1953.

che qui, muovendoci nel campo della storia della cultura, generalizziamo, e che le singole personalità hanno caratteri e sfumature diversissime; eppure, quelle due tendenze si trovano in tutti gli scrittori di questo periodo, dal Carducci di *Giambi ed epodi* e di *San Martino*, o di *Nevicata*, a certo D'Annunzio intimo, al Pascoli, che canta le umili mirice, ma intona anche odi ed inni.

Assai si è parlato del Carducci, la cui vicenda è nota in moltissimi particolari, anche sotto l'aspetto etico-politico; per il D'Annunzio, la tromba epica prevarrà decisamente, come era da aspettarsi per una personalità tesa al successo, più che all'auscultazione del proprio io più genuino, per non parlare dell'attenzione al proprio prossimo; per il Pascoli, a parer nostro temperamento più originale di poeta, si assiste a un continuo avverarsi di fratture e contrasti fra il desiderio del cantuccio d'ombra romita, e la contesa sulla piazzola del villaggio col fratello minore e maggiore, previa assunzione dell'elmo di Scipio. Ma sul Pascoli, per questo intrecciarsi di motivi, non si potrà dir l'ultima parola finché non sarà possibile la ricostruzione cronologica esatta della sua attività. Oggi si tende, contro le precedenti interpretazioni, a considerare coesistenti in lui le due tendenze, l'intimistica e la pseudo-eroica; e si portano a prova diverse date, quelle per ora sicure, e alcuni dati biografici. Eppure, anche se una simile interpretazione seduce un partigiano del poeta di Romagna, perché lo presenta più coerente e unitario, pur nelle suddette fratture, non si può non notare in lui un affiatarsi con certe contingenze, aristocratiche nel campo culturale e anche indirettamente in quello politico, che trovano la loro manifestazione in due riviste degli anni 1895-1900, « Il Convito » di Adolfo De Bosis e « Il Marzocco » del Gargàno e compagni.

Queste due riviste non sono comprese nel programma di pubblicazioni antologiche di cui si diceva prima, ma a torto. « Il Convito » ebbe effettivamente una vita stentata, se non effimera: ne uscirono solo dodici « volumi », e fu si può dire opera di una sola persona, il De Bosis, e collaboratori della statura di un D'Annunzio ben presto fiutarono più ricchi pascoli, e se ne allontanarono. La sede della rivista aveva un tono tipicamente decadente, anzi preraffaellita: « Odor d'incenso o di sandalo, luce mitigata da tende o cortine, sete e velluti alle pareti, cassepanche e tavole del rinascimento, divani profondi senza spalliere con venti cuscini, e in vecchie maioliche fiori dal lungo stelo, fasci di rami fioriti ». Così la descrive Ugo Ojetti; e così descrive, con una certa malignità di demi-mondano per il campagnolo, ma anche con discreto intuito, il Pascoli in quell'ambiente:

> Bisognava vedere là dentro Giovanni Pascoli, col suo cagnolo Guli. Girava attorno gli occhi rotondi per scegliersi un posticino senza petali di rose e senza cuscini, tirava Guli pel laccio finché gli s'accovacciava tra i piedi possibilmente su un angolo di pavimento che fosse nudo di tappeti persiani, poi si cavava di tra i labbroni il mezzo toscano per assicurarsi che fosse ben spento, e supplicava: — Adolfo —, come sul mare mosso ci s'appoggia all'albero maestro.

Ben altri lussi, e ben altri cani! sapeva tenere al guinzaglio il fratello minore e maggiore; ma risentiamo ancora l'acuta malignità dell'Ojetti:

> Quel mondo di lusso e d'egoismo e di voluttà che spauriva Pascoli in D'Annunzio finché questi da solo non gli si confidò e rivelò, De Bosis glielo aprì pian piano, ve lo condusse per mano, sorridendo, mostrandogli alla fine che era fatto di due tende di damasco stinto, di dieci cuscini tarlati e di venti parole con l'iniziale maiuscola.

C'è qui la vanteria del letterato che ha conosciuto ben altri lussi; ma risaltano anche, la fondamentale estranietà del Pascoli a quel mondo, e l'onestà del De Bosis, e l'esilità di quell'estetismo. Un aristocraticismo quello del « Convito » volto piuttosto al passato, più vicino quindi al Carducci, che ai nuovi avventurieri; ricorderemo che il figlio del De Bosis, Lauro, monarchico, fu antifascista, e sparì in un volo di propaganda su Roma, di cui ci parla il Salvemini nelle sue *Memorie*. Eppure, una certa seduzione ed una certa influenza, o meglio, se si considera la contemporaneità di certe manifestazioni, una certa consonanza c'era tra il « Convito » e il suo programma, e il poema *Gog e Magog,* con cui il « Convito » stesso si apriva nel suo primo volume. È nota l'interpretazione allegorica, di allegoria politica, del poemetto in questione: se non altro per quell'irrompere cieco dei « barbari », delle « masse ». Come si verificò questa consonanza? Ci furono discussioni comuni, che la provocarono? O essa era nell'aria? Per ora, si può dir poco o nulla di preciso. Riportiamo alcuni passi del *Proemio* della rivista, tralasciando per brevità il rifiuto che vi si fa dell'accusa di isolamento nel puro culto della bellezza, per una decisa partecipazione alla lotta politica; è una nota della polemica antiparlamentare, caratteristica di quegli anni, ma che per ora rimane velleitaria, e avrà bisogno, per maturare e concretarsi, di altre esperienze e sollecitazioni; qui abbiamo solo il dovere di segnalare quel germe. Ecco dunque alcuni periodi, che richiamano le allegorie pascoliane di *Gog e Magog,* trasferite dal piano miticamente vago, proprio del poemetto, alla concreta situazione italiana:

> Sembra, in verità, che ricorrano per l'Italia i tempi oscuri in cui vennero da contrade remotissime i Barbari a travagliare un suolo che pure era cresciuto con la polvere degli estranei e nella corsa ruinosa abbatterono tutti i simulacri della Bellezza, e cancellarono tutti i vestigi del Pensiero. Ma la presente barbarie è secondo noi, peggiore o almeno più vile; perché non ha neppure, come l'antica, la grandiosità delle violenze cieche e irresistibili. Essa consegue i medesimi effetti, perché abbatte e cancella, ma non come un tonante e lampeggiante uragano, sibbene come un tardo fiume fangoso in cui si scarichino mille canali putridi. E per colmo di onta questo fiume ha in Roma la sua sorgente massima: in questa terza Roma, che doveva rappresentare in faccia al mondo « l'Amore indomato del sangue latino alla terra latina », e raggiare dalle sue sommità la luce meravigliosa di un Ideale novissimo.

Lasciamo stare quello che vien dopo, con cui il Pascoli ha poco in comune: è l'esaltazione per una rinascita futura e attesa della Stirpe latina, che si riconnette ad una corrente ideologica la quale rientrava nel nascente

razzismo, inglese e poi tedesco, ma con propaggini anche francesi, e venature italiane. Certo, a dirlo al candido De Bosis, questi avrebbe respinto con sdegno accuse di razzismo; eppure in quelle maiuscole, Stirpe, Barbari, Romanità, noi riconosciamo le matrici di tante maiuscole che ci hanno afflitto per un ventennio, e che ancora oggi in altre forme ci affliggono. C'è inoltre, nel Proemio del « Convito », un aperto invito all'azione, certo concepita nebulosamente, invito che però sarà ripreso con le identiche parole due anni più tardi dallo stesso D'Annunzio, ben più qualificato per certe mosse. Riportiamo questo invito; anche se avvertiamo che il Pascoli mai arrivò a tanto, con tutte le sue inclinazioni più o meno spontanee alla tromba epica; il Pascoli, che proclamò, nel 1904, polemicamente, proprio nella prefazione ai *Conviviali*, « Io sono.... un arcade »; ma quelle parole confermano la nostra tesi, dell'importanza di questo « Convito », e poi del « Marzocco », che non furono affatto riviste puramente letterarie, estranee alla politica, come si è voluto sostenere. Ecco dunque:

*Non è più il tempo del sogno solitario all'ombra del lauro o del mirto.* Gli intellettuali raccogliendo tutte le loro energie debbono sostenere militarmente la causa dell'Intelligenza contro i Barbari, se in loro non è addormentato pur l'istinto più profondo della vita. Volendo vivere essi debbono lottare e affermarsi di continuo, contro la distruzione la diminuzione la violazione il contagio.... La nostra Bellezza sia dunque nel tempo medesimo la Venere adorata da Platone e quella di cui Cesare diede il nome per parola d'ordine ai suoi soldati sul campo di Farsaglia: *Venus victrix*.

Nume del « Convito », almeno nei primi anni, è il D'Annunzio: per lui si batte tutta la schiera. La collaborazione del Pascoli non ha più un carattere decisamente o allegoricamente politico: vi pubblica *Alexandros, Solon*, e poi nientemeno che *Minerva oscura*, e le poesie *La Morte, Crisantemi*, il poemetto latino *Castanea*, che dà però occasione al De Bosis, rigettando le accuse di decadentismo e di simbolismo, di ripetere « le antiche rampogne contro un'Italia *vecchia oziosa e lenta* », esaltando questo nuovo rampollo della « pianta millenaria del genio latino ». Ma ben altri muscoli esigeva un simile programma di rinascita della stirpe latina; e il « Convito », pubblicando nel suo ultimo numero, nel 1907, le poesie dello stesso De Bosis, dedicate *Amori ac Silentio*, segnava un volgersi verso la rinuncia e un'intimità di stampo nettamente pascoliano; in una di queste poesie, *Convalescenti*, il De Bosis si volge alle cose semplici, in alcuni versi richiamando l'insegnamento del Pascoli di *Myricae*, nonché certi toni già crepuscolari.

* * *

Consonanze, dicevamo, tra il Pascoli e certe ideologie del « Convito »: erano nell'aria, se il *maiora canamus* fu salutato con voce squillante anni dopo, quando i fati, tanto per restare sul piano epico, avevano svolto quei

semi maligni: maligni ad onta delle buonissime intenzioni dell'ottimo De Bosis. Così Luigi Valli, commemorando il De Bosis nel 1926, scriveva:

E sorse, accanto a lui, D'Annunzio, con gli occhi sognanti che illuminavano l'umile viso, il poeta quasi ignoto che aveva cantato fino allora soltanto i fiori, gli uccelli e le *Myricae* dei campi, e sulla sua bocca usa a lodare le piccole dolcezze della terra buona suonò improvviso come un miracolo inatteso, la voce squillante di Saffo che canta, confondendoli insieme, l'amore e la morte, la voce di Alessandro che sul confine del mondo conquistato piange perché « il sogno è l'infinita ombra del vero », l'urlo sterminato delle tribù di Gog e Magog che ruinano fuori della porta infranta ad allagare e predare la terra.

E poi, dopo aver esaltato gli ideali del « Convito », sul piano chiaramente politico (ormai, dopo i profeti e i vati, nel '26 era già venuto l'unto del Signore, quello che di lì a poco sarà l'Uomo della Provvidenza), il Valli irride così all'avversione di carattere estetico, ma anche certamente etico e politico, del Croce:

Ci ricordiamo ancora sì che dalle profonde grotte della Filosofia qualche oscuro gufo ascoltava e giudicava secondo il suo costume: giudicava e davanti a questo impeto tumultuoso della vita sentenziava: — Indeterminatezza! mancanza di propositi definiti! quindi decadentismo! — Poveri vecchi gufi, destinati a non capir mai! Quasi che la poesia dovesse concretare per il domani i programmi politici sociali tecnici o estetici, quasi che il poeta, che è profeta, dovesse determinare i particolari precisi degli eventi e non piuttosto *presentire* appunto oscuramente, tumultuosamente come dolore e passione ciò che è imminente nella vita della stirpe e che la realtà del domani pensa poi a concretare e determinare! Quasi che non fosse abbastanza, mentre ancora l'evento tragico non si delineava sull'orizzonte chiaro della storia, predire alla generazione nuova che avrebbe dovuto accettare la vita e la morte e il dovere e soffrire e lottare per un'idea di bellezza e di forza.

Come si vede, alla Bellezza si aggiunge esplicitamente la Forza, già presentita in quel pregnante aggettivo *Victrix* che accompagnava la Venere conviviale; e anche Pascoli è stato completamente indannunzianito.

Col « Convito » siamo nel 1895: il 2 febbraio 1896 apparve il primo numero del « Marzocco », che ritraeva dalla sua stessa sede, Firenze, « l'Atene d'Italia », non la fascinosa Roma delle memorie o quella torbida degli uomini novelli, una propensione più accentuata al distacco della letteratura dalla vita pratica, che ci pare di remota origine umanistica, s'intende di un umanesimo deteriore, accademico, e un interesse saltuario e forzato alle vicende nazionali. Un estetismo insomma, come è stato detto, di carattere più ristretto, una specie di ulteriore provincializzazione del già provinciale dannunzianesimo. Eppure, se questo è indubbiamente il carattere originario del « Marzocco », esso sarà a poco a poco tirato pei capelli nella politica, fino a promuovere addirittura un'inchiesta sui rapporti fra letteratura e politica, sul dovere o meno dell'uomo di lettere di impegnarsi; fino a pubblicare, con ovattanti commenti, un brano del famoso discorso con cui il D'Annunzio nell'agosto del 1897 ad Ortona si gettò risolutamente nella lotta elettorale e

politica. Lancia spezzata, o quinta colonna di questo speciale dannunzianesimo, era nel « Marzocco » l'Ojetti, che da abile letterato *à la page* aveva fiutato il vento. L'atteggiamento del « Marzocco » è incerto, ambiguo anche: rifiuta di credere ad una minaccia da sinistra, dai socialisti, si illude di una vittoria dei moderati, dichiara di non sapere come si potrà conciliare l'ideale della Bellezza con la politica, e afferma una sua posizione di attesa di fronte a questo « esperimento »; per concludere, cercando di salvar capra e cavoli: « Come se l'ideale di una nazione prospera, forte e gloriosa non fosse una concezione altissima di bellezza! ». La Bellezza Eterna è la preoccupazione principale del periodico, che, riportando dal *Figaro* una recensione favorevole al discorso dannunziano di Ortona, si compiace di sottolineare la frase « *la fortune de l'Italie est inséparable du sort de la Beauté* ». Ma i tempi stringevano, e metteva conto sottolineare anche, sempre col *Figaro*, come il discorso volesse essere « una rivendicazione dei diritti dell'individuo conculcati dai dottrinari socialisti ». Ecco un passo del discorso di D'Annunzio, che ripete pari pari non solo le idee, ma alcune frasi del Proemio del « Convito », accentuando e precisando la volontà d'azione:

Di questo nuovo proposito mostrano di meravigliarsi coloro i quali si piacciono di rappresentarmi come un asceta solitario che abbia inalzato il suo altare alla Bellezza eterna per officiarvi nella liturgia di Platone. È tempo che questa falsa imagine di me cada insieme con le favole puerili di cui si diletta la stupidità dei beoti. Io per me non voglio riconoscere nulla di estraneo, essendo disposto dalla natura e dall'arte ad esperimentar tutto, ad assorbir tutto, a vivere di una vita totale, con la maggior possibile intensità e con la maggior possibile abondanza di armonie; perocché io credo che tanto un uomo è più virtuoso, quanto più egli si sforza d'accrescere l'esser suo. Non è più il tempo del sogno solitario all'ombra del lauro o del mirto. Gli intellettuali raccogliendo tutte le loro energie debbono sostenere militarmente la causa dell'Intelligenza contro i Barbari, se in loro non è addormentato pur l'istinto più profondo della vita. Volendo vivere, essi debbono lottare e affermarsi di continuo, contro la distruzione la diminuzione la violazione il contagio. Volendo vivere, essi debbono mettere fine al dissidio che dura tra il pensiero e l'azione: essi debbono conquistare attivamente il posto che è loro dovuto alla sommità dell'edifizio sociale. Dopo il guerriero, dopo il sacerdote, dopo il mercante, venga ora colui che pensa. Dopo la forza dell'armi, dopo il potere della religione, dopo il dominio della ricchezza, sia riconosciuta la superiorità della casta in cui si raccolgono le condizioni della più alta esistenza mentale.

Come si vede, probabilmente il D'Annunzio, ripetendo frasi del « Convito », rientrava in possesso di cosa propria, oppure, per risparmiare le proprie preziose energie, prendeva quello che gli serviva dove lo trovava. Ma la natura del « Marzocco » non era così decisa all'azione, come si voleva che fosse; la redazione metteva da parte, « per il futuro », il programma dannunziano.

Il « Marzocco » infatti era sorto con un programma strettamente letterario: per lui i « Barbari » erano gli ignoranti in letteratura, i nemici della Forma, della Bellezza Eterna:

Noi abbiamo lungamente meditato se valesse la pena di accingerci ad un'opera come questa che intraprendiamo: opporsi con tutte le nostre forze a quella produzione di

opere letterarie ed artistiche in genere che hanno la loro origine fuori della pura bellezza. Da gran tempo assistiamo a queste usurpazioni che l'interesse materiale e un mal frenato desiderio di rinomanza fanno nei chiusi confini dell'arte, senza che una voce di protesta si levi alta a respingere di là i moderni Barbari.

L'azione a cui il « Marzocco » invita è dunque contenuta nel campo letterario, per difenderlo dalle intrusioni della realtà estranea: in pratica, contro il verismo e la letteratura sociale: esplicita è fin dai primi numeri la polemica col De Amicis e con Ada Negri, tanto per far due nomi indicativi (il primo era un bersaglio anche del Carducci, e non di lui solo). Quello del primo numero del « Marzocco » è un prologo molto interessante, più assai, per la storia della cultura, del Proemio del « Convito »: vi si trovano molte affermazioni sull'arte e sulla critica che saranno poi teorizzate rigorosamente dal Croce: l'autonomia dell'opera d'arte, la bellezza come unico criterio di giudizio, la polemica contro la socialità dell'arte, quella contro la critica del metodo storico, quella contro la ricerca delle fonti e delle cause. Ma ai fini del nostro esame, ci interessano alcuni passi in cui più evidente è la consonanza col Pascoli, quello che nel *Fanciullino* teorizzerà analoghe esigenze, in polemica con i nuovi verbi positivistici (non tanto nuovi invero), ma anche con l'eticismo risorgimentale, che aveva ancora in Carducci un vivente paladino. Ecco un passo di questo prologo:

A noi non importa che il poeta o il romanziere pensi di aver fatto opera importante perché ha cantato gli ideali nuovi della società, o perché ha acceso nei cuori la fiamma dell'amor patrio. A noi non importa: ed essi possono aver fatto un'opera brutta.

Tutto il contrario di quello che il Carducci aveva detto essere compito del poeta, compito di alto patriottismo, e di alta umanità. L'atteggiamento del « Marzocco » nei confronti del Carducci è ambiguo: naturalmente lo si riverisce come nume indigete, ma subito, fin dai primi numeri, si avanza un'interpretazione, corrente fino a poco tempo fa, quella che ne faceva un aristocratico, non solo della Forma, un nemico delle maggioranze, un antidemocratico; e, con una qualche contraddizione, si esalta in lui il profeta del « pensiero latino della nuova età ». Ma erano contraddizioni che il poeta stesso in parte giustificava, egli che arrivava all'amor di patria, e a quello dell'umanità, mazzinianamente concepita, ma era acerbo e irridente nei confronti del De Amicis e dei socialisti. E la solita lancia spezzata, al servizio non solo del D'Annunzio, ma anche delle maggioranze, l'Ojetti, in un articolo sulla *Chiesa di Polenta*, nel numero 37 del « Marzocco » (autunno 1897) mentre vuol far l'ammiratore (ma dichiara fra parentesi il Carducci inferiore allo Swinburne), vuole principalmente negare la qualifica di poeta « civile », e insinua in fondo in fondo, con la consueta malignità, un dubbio sulla areligiosità del poeta di Satana. Continuamente il « Marzocco » ribadisce che l'arte non deve avere fini sociali; e finalmente, nel numero del 17 gennaio 1897, si ha la prima puntata di quello che poi sarà chiamato

*Il Fanciullino,* e che per ora ha il titolo, assai meno pascoliano, ma assai più intonato al carattere del periodico, di *Pensieri sull'Arte Poetica.* Fra l'altro, come curiosità, noteremo che nel primo periodo non si dice « È dentro noi un fanciullino », ma solo « un fanciullo ». Qui il Pascoli è a casa sua: quel programma dell'arte per l'arte, anti-risorgimentale, anti-socialista, anti-contenutista, anti-carducciano (e anche anti-dannunziano), trova una formulazione esplicita, chiarissima. Citiamo il brano famoso, dove meglio si rileva la consonanza fra intimo sentire pascoliano, quello che in fondo teorizza la poesia vera del poeta di Romagna, e gli intenti del « Marzocco », dove il Pascoli si trovò certamente più a suo agio, scontri amministrativi a parte, che non nei pur modesti salotti preraffaelliti del « Convito »:

> Il poeta è poeta, non oratore o predicatore, non filosofo, non istorico, non maestro, non tribuno o demagogo, non uomo di stato o di corte. E nemmeno è, sia con pace del Maestro, un artiere che foggi spada e scudi e vomeri; e nemmeno, con pace di tanti altri, un artista che nielli e ceselli l'oro che altri gli porga.

Il poeta sarà autore di provvidenze sociali e civili, ma senza accorgersene, senza volerlo, quasi; il poeta « non trascina, ma è trascinato; non persuade, ma è persuaso ». Queste citazioni sono da parti del *Fanciullino* non apparse nel « Marzocco »; ma c'è in esse tutta l'ambiguità di una situazione, di un atteggiamento incerto, contraddittorio, sospeso: la repugnanza all'azione pratica, propria del decadentismo particolare del « Marzocco », si univa qui all'intimismo personale del Pascoli. Nell'inchiesta promossa dal periodico sui rapporti fra letteratura e politica, ecco la risposta del Pascoli, sibillina, oracolare, ma significativa:

> Non credo che i letterati siano nella società nostra una categoria a parte; o non vorrei che fossero. Né credo che la letteratura formi una professione che stia a sé, o non vorrei che la formasse. Quando si scrive, si deve pur scrivere per qualche cosa; sarà filosofia, sarà storia, sarà scienza naturale, e vai dicendo. Se c'è chi scrive di nulla, e null'altro fa che scriver di nulla, e vuol mettersi con altri suoi simili scrittori di nulla, direi: Fate pure, tanto anche la politica è un bel nulla, e voi non cambiate mestiere: dal non far nulla passate al non far niente affatto.

Di positivo in affermazioni come queste (si noti la frase assai decisa, « la politica è un bel nulla ») c'è solo l'implicita polemica coi letterati che fanno della propria abilità strumento di successo mondano: contro un Ojetti, che di buon'ora affermava (numero 39 del « Marzocco ») la necessità di impegnarsi, dietro l'esempio del D'Annunzio, nell'agone politico. Ma è l'onestà del buon uomo, in buonissima fede, che passerà in eredità a tanti « ermetizzanti » di molto minore buona fede, e lontanissima dall'impegno morale di un Foscolo, di un Manzoni, o di un Carducci. Lo stesso Ojetti prima rammentato insisteva ancora con le sue lusinghe, e nel numero 20 invitava ancora i letterati alla battaglia imminente, perché essi naturalmente avranno il privilegio di gettare qualche raggio di sole sulla « palude torbida e impura, nell'osceno

teatro parlamentare ». L'ammiccante seduttore peraltro si riservava ogni possibilità: « A Depretis, perdio, preferisco Marx! ». Queste « mosche cocchiere », e fra esse non mettiamo certo il Pascoli, avranno presto vasto e più proprio campo d'azione nelle nuove riviste dell'inizio del secolo, « Leonardo », « Hermes », « Il Regno » specialmente. Ma già nel « Convito » e nel « Marzocco » di questi primissimi anni abbiamo colto i segni di quella confusa e contraddittoria situazione culturale e spirituale, che sempre più si aggraverà, ruinando nell'estremo disastro, l'unico che avrà, o così si spera, il potere di portare un po' di chiarezza e di onesto impegno.

MARIO PETRINI

# RITRATTI CRITICI DI CONTEMPORANEI

## LEO SPITZER
(1887-1960)

La notizia della scomparsa di Leo Spitzer, avvenuta il 16 settembre 1960 a Forte dei Marmi, coglieva di sorpresa tutto il mondo della cultura, tanto la sua presenza appariva carica di giovanile e quasi prepotente vitalità, tanto gioiosamente viva e articolata era la rete dei rapporti intellettuali che lo legava ai dotti, agli scrittori, agli studenti di due continenti. La conclusione d'una esistenza generosamente e lietamente operosa in un lembo di terra che gli era tanto cara [1] e in una nazione latina che aveva accolto, in questi ultimi anni, con tanto interesse dialettico e calore di simpatia la sua opera, l'espressione sorridente e serena che gli amici accorsi al letto di morte hanno sorpreso sul suo volto, paiono fissare per sempre, quasi emblematicamente, il senso della sua esistenza e del suo magistero.

Alle soglie del trapasso gli era rimasta accanto la sua musa più vera: l'irriducibile amore, inquieto quanto gioioso, per la vita in tutte le sue manifestazioni.

Le discussioni sul *metodo* spitzeriano, che hanno imperversato e certo non sono cessate con la scomparsa del maestro, risultano sfocate e fuori centro se non tengono conto dell'*amor vitae*, della calda e non di rado ingenua umanità che vi circola dentro.

Un metodo astrattamente considerato, al di fuori della sua immediata motivazione umana, e quasi dell'intonazione della voce dell'autore, se è pensabile per altri studiosi, è impensabile per un temperamento come lo Spitzer. Il che è certamente, da un lato, un serio limite al valore in sé di quel metodo, ma ne garantisce, dall'altro, la umana autenticità. Egli stesso, del resto, specialmente negli ultimi anni della sua vita, si ribellava all'idea di vedersi classificato entro i limiti di un preciso metodo, consapevole forse della sostanziale (e giustamente criticata) empiria delle sue osservazioni metodologiche. La sua conferenza romana del maggio 1960, *Lo sviluppo di un metodo*, approdava alla

[1] Angela Bianchini Fales, devota alunna del maestro che gli era stata vicina negli ultimi giorni, riferisce queste parole pronunciate al suo arrivo: « Ci piace tanto Forte dei Marmi che ci staremo anche dopo morti » (*Gli ultimi anni italiani di Leo Spitzer*, nel n. 4 dell'« Europa letteraria », p. 169). Della stessa autrice si veda anche l'affettuoso articolo *La lezione di Spitzer*, nel settimanale « Il Mondo », XII, n. 40, 4 ottobre 1960.

paradossale conclusione che « il metodo spitzeriano non esiste », o se c'è, consiste appunto nella mancanza di posizioni aprioristiche, nella duttilità e disponibilità di uno spirito aperto e mobile come pochi, di fronte all'incontro, sempre per qualche verso fascinosamente avventuroso e imprevedibile, col testo di un poeta o con la parola vivente nella sua storia semantica.[2]

Pochi mesi prima di morire, ringranziando con la consueta affettuosità per un nostro articolo su di lui, ci scriveva e insisteva sull'argomento: [3]

> Devo dire che sono abbastanza irritato dal « metodo » che mi si attribuisce. Non ho mai supposto di averne uno. Pensavo semplicemente di *leggere* autori e che il mio modo di leggerli non sia tanto soggettivo come si pretende. Dagli studi ginnasiali di lingue classiche mi si era sviluppata una convinzione che un passo antico abbia soltanto *una* spiegazione, o almeno una che sia la migliore, e non so capacitarmi dei « sensi moltivalenti » che adesso sono di moda nella spiegazione degli autori moderni.

Un richiamo, quindi, alla *explication de textes*, che è stata sempre e resterà, ovviamente, atto ineliminabile del processo critico, sempre che sia riscattata dal formalismo astratto in cui l'hanno costretta, specialmente nella tradizione scolastica francese, sistematici e rigidi codificatori. Il suo invito a leggere e rileggere i testi può parere, ed è, troppo empirico, quasi lapalissiano criterio metodologico. E può sorgere anche il dubbio, conoscendo la vivace natura di polemista — affettuoso e bonario, ma non già arrendevole — del geniale filologo, che dietro questa autocritica dissolvitrice del proprio metodo si nasconda una modestia socratica strettamente connessa a una vena di non meno socratica ironia. Che resterà agli avversari che tanto pertinacemente hanno criticato il suo metodo dopo l'affermazione che quel metodo non è in realtà mai esistito? Fatto sta però che tale affermazione contiene, come spesso avviene in casi consimili, una non piccola parte di verità. Filologo appassionato della concretezza del dato testuale e del tessuto culturale e psicologico in cui quel dato s'avvalora, lo Spitzer non nutrì le ambizioni teoretiche che dominarono, per esempio, l'attività del Vossler. In una pacata risposta alle severissime critiche mossegli da un giovane e agguerrito glottologo romano, lo Spitzer scriveva: [4]

> Non mi sono mai atteggiato a filosofo della lingua o della letteratura o della storia o della vita; non è mio compito di approfondire la questione filosofica della realtà

---

[2] La conferenza romana di Leo Spitzer sopra *Lo sviluppo di un metodo*, accolta con commosso entusiasmo da un magnifico uditorio, sarà pubblicata integralmente in « Cultura neolatina ». Per ora se ne veda un sunto nel fasc. 38 dei « Problemi di Ulisse » (*Dove va la poesia*). Il problema del metodo spitzeriano è ripreso con simpatia e intelligenza in un *Ricordo di Leo Spitzer* di Aurelio Roncaglia, il quale afferma che « ciò che di Spitzer resta e resterà a lungo vivo e operante nella nostra cultura umanistica, non è tanto il documento d'un metodo che altri possa più o meno fedelmente applicare, quanto il monumento d'una personalità eccezionale e irrepetibile ». (« L'approdo letterario », VI, n. 11, luglio-settembre 1960, p. 40).

[3] Lettera inedita da Baltimora del 23 marzo 1960.

[4] *Risposta a una critica*, in « Convivium », N. S., XXV, fasc. 5, settembre-ottobre 1957, p. 602. La critica alla quale è indirizzata la risposta è un lungo articolo di Tullio de Mauro

della parola o le questioni della teoria estetica o un'intuizione della storia. Il compito del filologo in generale è di far comprendere cose e situazioni concrete entro il complesso o contesto in cui appaiono: se spiega un vocabolo nel complesso della frase di un dato testo, non è necessario per lui di svolgere una teoria del vocabolo: sono le connessioni concrete tra *questo* vocabolo e *questa* frase (o *questa* opera) che vanno chiarite.

Il che è un implicito invito a giudicare la validità dell'opera del filologo e del critico non dalle affermazioni di metodo, ma dagli apporti concreti che ne derivano nell'interpretazione di un testo, dall'arricchimento che il testo riceve. E giustamente: la singola pagina dello Spitzer vale a stimolare e scatenare, piuttosto che ad appagare, la passione metodologica del lettore. Il metodo vi si è fatto atto critico, vivente momento interpretativo. Vien fatto di pensare, per contrasto, a certi saggi letterari del Croce che paiono nati per documentare e confermare un problema di metodo, quasi che i fatti fossero scelti in funzione di una problematica che li trascende: in principio era il metodo, ed è strano che ciò tocchi proprio a lui, così sensibile al problema dell'*individuale* nell'attività estetica e critica. Il Croce è prima di tutto filosofo e metodologo. Mentre altri critici formatisi in clima idealistico, anche se muniti di indubbio impegno metodologico (tanto che l'uno ci ha dato il più bel libro di metodologia letteraria che si sia avuto in Italia dopo il Croce e l'altro invera in una continua tensione metodologica le sue scoperte critiche), e che sono critici alle prese con un vivo testo prima che costruttori di problematiche e teorie, ci offrono nella pratica del loro magistero una garanzia di storica verità tanto più concreta e persuasiva del loro grande maestro. Ci riferiamo, come ognuno avrà già inteso, a Mario Fubini e a Luigi Russo; dei quali sarebbe tuttavia arrischiato dire (e sia pure in un senso tutto approssimativo e indiretto) che stanno al Croce come lo Spitzer sta al Vossler. A quel Vossler, le cui forzature, tanto giustamente criticate, sono dovute a un desiderio troppo zelante di far corrispondere i fatti alle teorie. Laddove le intemperanze dello Spitzer sono dovute a un eccesso di versatilità, a un troppo scatenato compiacimento di analogie e convergenze storico-culturali e psicologistiche.

Più che di metodo spitzeriano è quindi opportuno parlare di manifestazioni di un orientamento soltanto empiricamente metodologico, di costanti di un particolare temperamento di critico e di filologo. Le sue impennate metodologiche (ed è forse anche in ciò la loro forza stimolante, in questo porsi come spunti gettati nella pagina e tutti da sviluppare o confutare) non tendono a costruire sistemi, ma nascono nel vivo della lettura e dell'interpretazione, e appaiono a volte contraddittorie, a volte semplicemente riducibili a constatazioni del più normale buon senso. Se di metodo vogliamo parlare, sia dunque soltanto in questa limitata accezione non filosofica, non aprioristica, di particolare *comportamento*, o modo di porsi di fronte al testo e di professare

---

(*Linguaggio, poesia e cultura nel pensiero e nell'opera di Leo Spitzer*, in « Rassegna di filosofia », vol. V, fasc. II, aprile-giugno 1956). Cfr. il nostro articolo *Metodo e umanità di Leo Spitzer*, in « Marsia », III, n. 5-6, maggio-dicembre 1959.

il mestiere di filologo e d'interprete letterario: insomma di una *Erlebnis*, o esperienza vivente.[5]

Perciò i saggi metodologici dello Spitzer (a differenza, per esempio, di quelli di un critico pur così concreto e storicamente fondato come il Fubini) si riconducono a un'impetuosa autobiografia che è prodotto e indizio di un temperamento, ma anche di un'atmosfera e di una situazione particolare della vita culturale europea, di cui lo Spitzer fu partecipe con tanta immediata adesione.

Già prima di considerare le sue dirette dichiarazioni autobiografiche, può essere suggestivo ritrovare spunti di indiretta e involontaria autobiografia, che precisano la sua posizione nella cultura del tempo, nelle pagine in cui parla di un altro critico, e dei più grandi, il Thibaudet.

Le affinità fra i due critici non possono dirsi rilevanti. In qualche punto tuttavia il critico austriaco può sembrare inteso a parlare *pro domo sua*, a rispondere ai propri detrattori e avversari. È il caso della nota seguente, che ci ricorda tante critiche mosse in prima persona contro l'arida pedanteria cattedratica: « Le doti *giornalistiche* di Thibaudet dovevano necessariamente irritare l'Università e l'Accademia francese, entrambe incapaci di immaginare che le lettere possano essere trattate con la gioia e il brio di un'avventura della mente; con lo stesso spirito, vale a dire, che diede loro origine ».[6] Con la gioia, il brio, lo spirito, aggiungiamo noi, che tante volte furono rimproverati allo Spitzer stesso come indizio di scarsa serietà « scientifica ».

Non soltanto attraverso le scarse affinità, ma anche attraverso i numerosi contrasti con la personalità del Thibaudet, lo Spitzer ci rivela se stesso. Parla, per esempio, dell'antibergsoniano e razionalista Thibaudet, « genio del finito », che « critica sempre il *se faisant* riferendosi al *déja fait* » e forse addirittura « vede il *se faisant* come qualcosa *déja fait* »; del critico che distaccatamente « rimane sulla riva, non *nella* corrente della letteratura »;[7] che « preferisce soltanto vedere l'aspetto *limitativo* della razionalità di Boileau, mentre un critico più attento alla sua natura avrebbe insistito sulla profonda emozione con cui Boileau acclamava la ragione ».[8] Come non intravedere un implicito riferimento antinomico a se stesso, al critico che sa apprezzare il dinamismo dell'*élan vital* e del *se faisant*, che possiede la sensibilità necessaria per cogliere, al di là degli aspetti limitativi, « la profonda emozione » che vibra, a suo avviso, nell'appello di Boileau alla ragione?

Ancora un fatto ci pare da segnalare nell'atteggiamento dello Spitzer

---

[5] « L'opera di Spitzer fu, sulla linea di quella di Schuchardt, frutto di una convinzione che amava più comprovarsi che dichiararsi; la sua polemica fu sempre di interpretazione concreta e singola, e non di teoria »: così Fredi Chiappelli, *Lingua-Stilistica-Letteratura*, in « Lingua nostra », vol. XIV, fasc. II, marzo 1955, p. 53.

[6] Utilizziamo, per il saggio sul Thibaudet come per quelli su Claudel, Péguy e Romains, le traduzioni italiane del volume *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese*, Torino, 1959, a cura e con acutissima introduzione di Pietro Citati. Il passo citato è a p. 369.

[7] *Marcel Proust*, cit., p. 382.

[8] *Ivi*, p. 385.

verso il Thibaudet: l'accento posto sulla *joie de vivre* del critico francese, su quel suo dono felice di saper godere delle cose con una sorta di superiore e distaccata sensualità, che è civiltà e intelligenza. Il Thibaudet assurge qui a emblema di quella « compatta civiltà francese che ci delizia per la sua felicità » (felicità che è « ingrediente essenziale della civiltà ») e alla quale lo studioso di sangue tedesco guarda con l'ammirazione affettuosamente invidiosa, che provano verso il solare genio latino gli « unilaterali, chiliastici, fondamentalmente infelici intellettuali d'*outre-Rhin* ».[9] Un nuovo sprazzo autobiografico dunque, di nordico assetato d'armonia latina, in questa dichiarazione d'amore al mito della *douce France.*

Senza voler cadere in determinismi storico-culturali, non si può non osservare quanto Leo Spitzer risulti figlio di quella appassionata, cosmopolita, irrequieta Vienna della *belle époque,* che gli aveva dato i natali nel febbraio del 1887.[10]

La vecchia e placida Vienna cosmopolita del declinante impero asburgico, che viveva in un sogno di cultura e di bellezza e in un mito di apparente sicurezza, ignara dell'uragano imminente, era davvero la culla ideale per una personalità come quella di Leo Spitzer. « In nessun'altra città d'Europa le tendenze spirituali erano appassionate come a Vienna [....]. Ivi erano confluiti tutti i fiumi della civiltà europea [....]. Il vero genio di questa città consisteva nel comporre armoniosamente ogni contrasto e nell'esprimere qualche cosa di particolare, di austriaco, di viennese. Accogliente e dotata di una particolare sensibilità, la città attirava a sé le forze più disparate, le mitigava, le seduceva, le placava; era dolce vivere in quell'atmosfera spirituale e conciliante, ed ogni abitante era inconsapevolmente educato all'internazionalismo, al cosmopolitismo, quale cittadino del mondo intero ». Sono parole di Stefan Zweig, il sensibile e pensoso umanista che esprimeva i propri ideali di intelligenza e tolleranza (che erano poi quelli della parte migliore dell'Europa colta prima della seconda guerra mondiale) nel seducente mito di Erasmo, *homo pro se,* contrapposto per l'armoniosa saggezza e la misurata comprensione umana all'impeto polemico e passionale di Martin Lutero. Stefan Zweig, l'amico di Romain Rolland, di Emile Verhaeren e di Paul Valéry, col suo ottimismo un po' vago, il suo amore per la vita e per gli uomini (e che poi non resse al crollo di quanto aveva sentito più sacro e precipitò nel suicidio), col suo dilettantismo geniale e umanamente attento, non è lontano dallo spirito di un uomo come Leo Spitzer. La sua Vienna idillica, troppo idillica certo, e certo trasfigurata dalla dolente nostalgia per il « mondo di ieri », la città in cui gl'israeliti erano rispettati e rivestivano posizioni di prestigio culturale e sociale, in cui i giovani leggevano avida-

[9] *Ivi,* p. 388.

[10] Va ricordato, nella cultura viennese del tempo, anche il Walzel, che tanta importanza ebbe sull'approfondimento estetico dell'opera d'arte. Per i suoi influssi, particolarmente notevoli, sullo Spitzer, cfr. *Lo sviluppo di un metodo,* cit., p. 27, e il vol. cit. alla nota seguente, pp. 31, 47-48 e *passim.*

mente la nuova letteratura francese e discutevano nei tranquilli caffè ogni libro ancor fresco d'inchiostro di stampa e ogni novità musicale e teatrale, e porgevano orecchio alla voce di Sigmund Freud che rivelava abissali prospettive sull'anima umana, era un po' il simbolo dell'Europa di allora. Della *petite Europe* che si affacciava speranzosa sul nuovo secolo confortata da patetici quanto imprecisi ideali di progresso e di umanesimo; che si lasciava cullare e ammaliare dal canto della sirena simbolista; che si riconosceva nella religiosità estetizzante e universalistica di *Jean Christophe,* nell'impalpabile, diafano orfismo di Rainer Maria Rilke; che amava credere ai cari inganni poetici e umanitari: alle *schöne Täuschungen* rievocate da Hans Carossa.

Ma rileggiamo la nota pagina autobiografica di Spitzer: [11]

> Ho scelto il metodo autobiografico perché la mia posizione personale in Europa quarant'anni fa, a quanto credo, non era sostanzialmente diversa da quella in cui generalmente viene a trovarsi il giovane studioso d'oggi. Voglio raccontarvi le mie esperienze personali anche perché i procedimenti fondamentali del singolo studioso, legati come sono alle sue prime esperienze, alla sua *Erlebnis,* come dicono i tedeschi, determinano il suo metodo: *Methode ist Erlebnis,* ha detto Gundolf. Consiglierei addirittura a tutti i vecchi studiosi di raccontare al pubblico le esperienze fondamentali su cui poggiano i loro metodi, il loro *Mein Kampf,* potremmo dire; beninteso senza sfumature dittatoriali.
>
> Dopo che il liceo mi aveva dato solidi fondamenti nelle lingue classiche, avevo deciso di studiare le lingue romanze e soprattutto la filologia francese, perché a Vienna, la mia patria, la Vienna gaia e ordinata, scettica e sentimentale, cattolica e pagana di un tempo, si adorava il modo di vita francese e, in quel giovanile stadio d'esperienza, mi ero formata un'immagine, forse eccessivamente generalizzata, della letteratura francese, che mi sembrava definibile come una miscela alla austriaca di passionalità e riflessione, di vitalità e disciplina, di sentimentalismo e spirito critico. L'istante in cui si alzava la tela su una commedia francese data da una compagnia francese, e il valletto, con un tono ricco di penetrante esperienza psicologica, con voce piena, misurata, pronunziava le parole « Madame est servie », era una delizia per il mio cuore.

Spitzer non teme dunque di ricorrere all'autobiografia, perché sente e riconosce quanto la sua attività di critico sia legata ad essa, e volentieri rischia l'accusa di essere poco *scientifico,* pur di sentirsi umano. Per le stesse ragioni, ad esempio, confesserà che il suo recente interesse per i mistici spagnoli dell'età barocca è dovuto a un'attrazione dello spirito verso i valori religiosi dell'uomo. Altro esempio: uno dei suoi ultimi saggi, pieno di passione umana e metodologica, *La bellezza artistica dell'antichissima elegia giudeo-italiana,*[12] è tutto un commosso omaggio al doloroso calvario del suo popolo, il popolo d'Israele. Tutto ciò può facilmente costituire una minaccia al rigore dell'attività filologica, ma è anche una forza generosa che ha fatto sentire a molti giovani (e di proposito citiamo il giudizio di un giovane studioso) che una siffatta filologia è « serenamente consonante con il vasto

---

[11] *Critica stilistica e storia del linguaggio,* Bari, 1954, con presentazione di Alfredo Schiaffini, pp. 106-107.

[12] Nel vol. *Studi in onore di Angelo Monteverdi,* Modena, 1959.

mondo delle coscienze » e che « quell'umanesimo che oggi da più parti, confusamente o no, s'invoca per sciogliere l'umanità coagulata dei nostri giorni, non potrebbe non avere alcuni dei caratteri che la mente spitzeriana ci suggerisce ».[13] Una filologia, insomma, al fondo della quale è una *motivazione umana,* che anima le strutture di una dottrina di eccezionale ampiezza e complessità.

Se Zweig, studente liceale, e i suoi compagni mal sopportavano lo sclerotico formalismo dell'insegnamento tradizionale e si gettavano avidamente, per sentirsi vivi, nella lettura delle più vibranti esperienze della letteratura contemporanea, Spitzer, studente universitario di eccezionale talento, avvertiva impaziente i limiti dell'insegnamento impartito da maestri come il valoroso storico della letteratura Philipp August Becker e il grande linguista Wilhelm Meyer-Lübke. Il primo faceva delle lettere francesi, « preistoria, e non storia, ed anzi una sorta di preistoria materialistica », innestando il determinismo di Taine su un ceppo di ostinato e tenace rigore germanico. Il secondo costruiva il suo edificio su inesorabili leggi fonetiche:

> Mai ci si lasciava contemplare un fenomeno nel suo stato di quiete, guardarlo in faccia: guardavamo sempre i suoi vicini o i suoi predecessori [....]. In rapporto a una data forma di francese, il Meyer Lübke citava forme di portoghese antico, bergamasco moderno e macedorumeno, forme tedesche, celtiche e latine arcaiche; ma dove si rifletteva in tutta questa dottrina il mio francese appassionato, spiritoso, disciplinato, nei suoi presumibili 1000 anni di esistenza? Lo lasciavamo fuori al freddo mentre parlavamo della lingua; e, a dir vero, il francese non era la lingua del Francese, ma un agglomerato di evoluzioni sconnesse, separate, aneddotiche, prive di senso: una grammatica storica francese, tolto il materiale lessicale, avrebbe potuto essere benissimo una grammatica tedesca o slava: la riduzione dei paradigmi, le evoluzioni fonetiche vi avvengono esattamente come in francese [....]. In tutt'e due i campi, tanto in quello della linguistica quanto in quello della critica letteraria (che erano separati da una voragine immensa: il Meyer-Lübke parlava solo di lingua e il Becker soltanto di letteratura) regnava un'operosità priva di senso: non soltanto questo genere di discipline umanistiche non veniva centrato su un popolo determinato in un'epoca determinata, ma ne era andato perduto il soggetto stesso: l'Uomo.[14]

Ora, l'insofferenza verso la pedanteria accademica (e di pedanteria non si può certo parlare per un costruttore della dottrina e della forza di Meyer-Lübke) è troppo facile spunto polemico, troppo banale e gratuito per giustificare una posizione critica, anche se il temperamento abbia ovviamente una portata determinante anche nell'opera di un uomo di cultura. Di proteste antiaccademiche è piena la storia: si potrebbero ricordare Rabelais (primo e persistente amore di Leo Spitzer), Giordano Bruno, sino a tanti romantici e scapigliati lungo tutto il corso dell' '800. Naturalmente una tale protesta, per rivestire carattere di serietà morale, deve inserirsi in un contesto più articolato e profondo.

---

[13] Paolo Gonnelli, *Un volume di critica stilistica,* in « Convivium », N. S., XXII, n. 3, maggio-giugno 1955, p. 363. Del Gonnelli si veda il profilo *In memoria di Leo Spitzer,* in « Convivium », N. S., XXIX, n. 1, gennaio-febbraio 1961.

[14] *Critica stilistica,* cit., pp. 107-108.

Questo amore per il dinamismo spirituale, per l'*esprit de finesse* contrapposto fervidamente all'*esprit de géometrie*, per tutto ciò che è movimento, creazione, genialità, intuizione, corrisponde dunque anche a una situazione storica precisa, e profonda le sue radici in tutto un fermento culturale che, pur diversificandosi in una varietà di motivi e di temi, ha però aspetti comuni che forse agli studiosi futuri appariranno ancora più evidenti e sostanziali.

Sintomatico, in tal senso, l'interesse di Spitzer per Bergson e il dinamismo creatore del suo *élan vital*. E si è parlato di affinità, in un primo momento fortuite, o piuttosto inconsapevoli, col pensiero di Dilthey, che rifiutava una scienza di conoscenze pure, per richiamarsi a una scienza tutta umana e vissuta, la quale non poteva fondarsi che su una psicologia, « la prima e più elementare scienza dello spirito ». È anzi sorprendente quanto certe affermazioni empiriche spitzeriane convengano con le posizioni teoriche e metodologiche di questo affascinante pensatore renano (che vagheggiava una scienza dell'umano simile, come notava giustamente Lorenzo Giusso, alla *Scienza nuova* del Vico) tutto concentrato sulla *Erlebnis*, sulla « unità strutturale tra forme di atteggiamento e contenuto », che sarà il postulato di tutta la filologia e la critica spitzeriana. Accanto a questa rivalutazione in sede filosofica della psicologia, le scienze più propriamente psicologiche si aprivano verso una visione nuova, dinamica e strutturale dello psichismo umano. Ricorderemo la *Gestaltpsychologie* e anche la *Ganzheitspsychologie*, per quel ricondurre i diversi fenomeni della vita psichica a un tutto unitario e evidente, come farà, sul piano dei fenomeni espressivi, Leo Spitzer. La coraggiosa e drastica rivoluzione operata da Freud, che gli idealisti guardavano con diffidenza, quando non con orrore, aveva tuttavia qualcosa in comune con costoro: la tendenza a voler dare l'interpretazione di ogni fatto, a riportarlo a una sorta di *storia* (e sia pure una storia precosciente e istintuale, ma che diventerà con Jung e la sua scuola, ricerca di tradizioni religiose, mitologiche, folcloristiche, etniche che sono alle radici del nostro modo d'essere).

Senza dire poi che la *libido* freudiana, che sempre più si precisa come *Eros*, cioè come forza vitale primigenia non specificamente sessuale e che in Jung appare addirittura come una generica energia psichica originaria, ha, almeno se vista da una certa distanza, caratteri comuni con le altre grandi forze irrazionalistiche care alla cultura del tempo: l'*élan vital* bergsoniano, per esempio.

Si è parlato della psicologia, perché la stilistica *genetica*, come la chiama Pierre Guiraud,[15] di Vossler, di Spitzer, di Amado Alonso, è necessariamente impregnata di psicologismo. Il Bruneau prospettava addirittura la possibi-

[15] *La stylistique*, Parigi, 1954. La terminologia dell'opposizione fra *stylistique descriptive ou stylistique de l'expression* (quella di Bally e della sua scuola) e *stylistique génétique ou stylistique de l'individu* (quella di impronta idealistica), appare alquanto equivoca, specialmente per il primo dei due termini.

lità di una « stilistica generale » come scienza, meramente psicologica, del modo di manifestarsi dello spirito umano,[16] e a questo punto vien fatto di pensare all'importanza che assume l'individuazione dello *stile di vita* nello studio della persona umana secondo la *Individualpsychologie* di Alfred Adler.

Comunque, anche senza Freud e Bergson (dalle cui suggestioni tuttavia l'eclettismo spitzeriano riceve una prospettiva personalissima, molto più ricca, sfumata e sfuggente, molto meno inquadrabile di quanto non si vorrebbe), resta il fatto che Spitzer si trova a vivere in un periodo in cui la cultura risente e accoglie gli ultimi sussulti dell'antica rivoluzione romantica, che si orientano stavolta contro un nemico meno sacro per forze tradizionali, ma molto più rispettabile e vivo che non fossero gli epigoni del classicismo: il positivismo, con tutta la sua serietà di impegno scientifico, e col quale del resto anche spiriti di estrazione romantica e idealistica, come Francesco De Sanctis, poterono trovare felici incontri. Anche al di là di un'opposizione filosoficamente motivata, come quella di Croce o di Bergson, fermenta un'inquietudine diffusa, persino dove meno ci sarebbe da aspettarsela. Per esempio, anche se in modesta misura, nella composta e severa Torino, roccaforte del metodo storico: ne fanno fede alcune splendide pagine autobiografiche di Luigi Foscolo Benedetto, che ricordano « tutti gl'intimi appelli ad una umanità più fraterna, ad una cultura più vasta e più libera, ad una intelligenza veramente integrale della vita », in un tempo in cui « insorgevano in ogni campo la libera fantasia, il capriccio individuale » e « riprendevano baldanza tutti i vecchi spiritualismi ».[17] Così come nella cauta Firenze d'anima ancora leopoldina covavano le esperienze tumultuose destinate a sboccare nel movimento vociano.

Nel cuore della cultura universitaria tedesca che aveva prodotto e diffuso la filologia cosiddetta « scientifica » (figlia spesso zelante e bigotta della nostra filologia umanistica che corrispondeva a più sentite esigenze spirituali), c'era chi vivacemente e coraggiosamente si ricollegava alle vivificanti esperienze del pensiero linguistico romantico, nebuloso ancora in Hamann, più ricco e operoso in Herder e soprattutto nel geniale Wilhelm von Humboldt, e nel suo discepolo Steinthal. Ci riferiamo particolarmente a Karl Vossler, spirito aperto e vigoroso, linguista e critico letterario con spiccate ambizioni filosofiche. A parte certe interpretazioni troppo audaci, nelle quali incorreva per la troppa passione generalizzante e teoretica, il Vossler aveva saputo darci opere di grande interesse nel campo della storia della lingua (come la sua discussa e discutibile, ma indubbiamente affascinante *Frankreichs Kultur und Sprache*) e della critica letteraria (come il bel volume su Leopardi). Ma la sua importanza, in rapporto al nostro discorso, sta nell'avere accolto

[16] Charles Bruneau, *La stylistique*, in « Romance Philology », V, 1951. Sui rapporti fra stilistica e psicologia è da vedersi anche il limpido ragguaglio di S. Ullmann, *Psychologie et Stylistique*, in « Journal de psychologie normale et pathologique », aprile-giugno 1953.

[17] *Uomini e tempi*, Milano-Napoli, 1953.

la lezione di Humboldt e del romanticismo tedesco accanto a quella crociana; sta soprattutto nella sua posizione eretica, di rottura, di fronte alla filologia universitaria, nel suo zelo di neofita e confessore di una nuova fede che riusciva a un autentico *furor* interpretativo (analogo, *mutatis mutandis*, a quello dei freudiani nel senso sopra indicato). Ammesso il postulato idealistico che « in principio era lo spirito », il Vossler attua una vera e propria rivoluzione copernicana. Il centro vivo, la scaturigine del fatto linguistico essendo nello spirito creatore che si esprime, il primato andrà alla stilistica, non più alla fonologia, e quest'ultima sarà ricondotta a valori affettivo-espressivi: all'accento che è « l'anima della parola ». « Accento e significato son differenti vocaboli per dire la medesima cosa: ambedue esprimono il contenuto psichico, l'interna intuizione, l'anima della lingua; ambedue stanno al fenomeno fonetico nella identica profonda relazione ».[18] Non esiste quindi dato, per minimo che sia, che non possa essere ricondotto a un'origine spirituale, e quindi interpetrato, e anzi la sola scienza autentica è appunto in questo momento interpretativo, che riproduce quell'itinerario dallo spirito creatore all'espressione attuata che è avvenuto nella realtà (come, per la psicologia delle profondità, non c'è sintomo, per insignificante che paia, che non possa, e anzi debba, essere ricondotto al più profondo movente).

Ma, rigoroso e coerente nelle formulazioni teoriche, il Vossler rivela i propri limiti nell'esemplificazione concreta. La lettura stilistica, tanto celebrata, della favola di La Fontaine *Le Corbeau et le Renard,* condotta « senza preoccupazioni filologiche, in modo puramente umano », lascia l'impressione di sconfinare continuamente nell'arbitrario, di voler trarre da fatti di modesta portata conseguenze amplissime che toccano addirittura « il genio della lingua francese », l'*esprit gaulois*. Il pericolo diventa più grave quando queste interpretazioni di carattere spirituale e storico-culturale vengono imposte a fatti di fonetica o di morfologia, in sede di storia linguistica.

È una pecca che si può giustamente rimproverare anche al metodo spitzeriano, ma è proprio a questo punto che si rivelano, al di là del suo metodo (come s'è già detto, se non proprio provvisorio, quanto meno empirico e concretamente didascalico) le qualità dello Spitzer rispetto a quelle del Vossler. Qualità che consistono in una ben più ariosa agilità e *souplesse,* in una più disinvolta bravura nel collegare fatti e nel cogliere e far sentire l'individuale, in una libertà di movimenti che può essere favorita proprio dal più scarso rigore metodico, dal sentimento più immediato ed empirico (e quindi in un certo senso più filologico) del fatto espressivo. Quello che potrebb'essere, ed è, un difetto, si trasforma spesso in un dono, in uno stato di grazia. Per questa ragione insistiamo nell'invito a giudicare l'opera dello Spitzer piuttosto dalle felici illuminazioni critiche e semantiche e dallo stimolo vitale che ne scaturisce, che non dalle posizioni ideologiche.

---

[18] Karl Vossler, *Positivismo e idealismo nella scienza del linguaggio,* (trad. ital. di Tommaso Gnoli), Bari, 1908, p. 87, Cfr. Giovanni Nencioni, *Idealismo e realismo nella scienza del linguaggio,* Firenze, 1946.

Anche per questa differenza di temperamenti e di risultati, oltre che per l'imprecisione ideologica del maestro viennese, la filiazione ormai tradizionale Croce-Vossler-Spitzer è da considerarsi con una certa elasticità, come lo Spitzer stesso precisava in una lettera allo Schiaffini del 9 giugno 1953 : [19]

È curioso quanta sia la logica della filiazione Croce-Vossler-Spitzer. Logica storica, questa, innegabile. Eppure, potrebbe Lei credere che la filiazione non fu questa in un certo senso, almeno per quanto io possa rendermene conto? Nel 1911, quando scrivevo sui neologismi di Rabelais, non sapevo niente di Vossler e ancora meno di Croce; quando io ero allievo di Meyer-Lübke, Vossler era l'autore di certi lavori sui trovatori e sul dolce stil nuovo, ma non si citava *Positivismo e idealismo* e pensar in questi termini sarebbe stato eresia. Non conosco i miei genitori spirituali *veri,* che abbiano influito su di me nel rintracciare la « radice » dei neologismi nella psiche di Rabelais. Naturalmente, più tardi ho conosciuto e usato categorie derivanti dal Vossler e dal Croce (ed infatti la distinzione tra *Stilsprachen* e *Sprachstile* è vossleriana), ma mi sono distaccato dai due maestri in un certo punto: non ammetto l'origine *estetica* di tutte le evoluzioni generali della lingua, e credo che ci sia del buono nella definizione dello Schleiermacher (« logica + musica », purché si estenda il concetto di musica) [....]. È soltanto il mio gusto o talento personale che mi guida verso i fenomeni estetici (in scrittori o nella lingua comune).

E noi sappiamo quanto il « gusto » e il « talento personale », guidino lo Spitzer a buon porto. Il rapporto di filiazione, può esser quindi attenuato in un rapporto di parentela, o di affinità, in certi momenti strettissima, col Croce e col Vossler. Parentela o affinità (solo più tardi cosciente e non senza riserve), che forse meglio si spiegano situando lo Spitzer in una rete di influenze più vaste, anche estranee all'idealismo, e che venivano spontaneamente a convergere, non fosse che per il fatto di sorgere da una stessa congiuntura storica e di affermarsi contro un comune nemico, il positivismo. Lo Spitzer ammette volentieri la natura indiretta della sua parentela con l'idealismo, anche se difficilmente si può accettare la paradossale affermazione che a spingerlo nella stessa direzione dello schieramento crociano sia stato addirittura l'influsso di Freud : [20]

La sua teoria dei « complessi », che spiega certe aberrazioni morbose dalla norma psicologica di un individuo come deviazioni *costanti* o *estetiche,* poteva essere trasferita alla lingua particolare, o allo stile, di una personalità di scrittore: le deviazioni (non più morbose) del suo stile dalla norma linguistica generale sembravano ubbidire a un sistema che doveva trovarsi nel suo essere psichico. La tendenza di Rabelais a coniare parole nuove o fantastiche deve corrispondere alla sua maniera o predisposizione a estrarre dal fatto esteriore realisticamente osservato una irrealtà, o realtà fantastica. *Oratio vultus animi.* Si tratta dunque di inferire un *animus* dalla *oratio* e di impiegare il metodo del

---

[19] *Critica stilistica,* cit., p. 5. Per i rapporti dello Spitzer con l'idealismo, oltre alla presentazione di Alfredo Schiaffini, da cui è tratta la citazione, si veda il saggio dello Schiaffini *La stilistica letteraria,* nel vol. *Momenti di storia della lingua italiana,* Roma, 1953 (si deve allo Schiaffini anche un necrologio di Leo Spitzer ntl « Giornale storico della letteratura italiana », vol. CXXXVII, fasc. 420, 1960); e inoltre Mario Puppo, *Orientamenti critici di lingua e letteratura italiana,* Genova, 1952 e Fredi Chiappelli, *Sul rapporto fra lingua e cultura,* in « Lingua nostra », XI, 1, marzo 1950.

[20] *La mia stilistica,* in « Cultura moderna », dicembre 1954, pp. 18-19.

« va e vieni », del movimento circolare dal dettaglio (linguistico) al tutto (psichico) e viceversa, per controllare le inferenze dallo stile alla psiche. Credo dunque che siano state la impostazione naturalistica freudiana (cosciente) e quella umanistica diltheyana (inconscia) a fornirmi gli strumenti necessari per praticare l'analisi stilistica *concreta*, generosamente accettata dal Croce come realizzazione delle sue idee teoriche [....]. È pur strano come correnti così diverse nei loro punti di partenza possano convergere e fondersi in una pratica con la quale, su un piano teorico, esse non avevano originariamente nulla in comune.

È spiegabile che il freudismo, col determinismo che lo pervade, non potesse appagare interamente e tener legato a sé uno spirito mobile e versatile come lo Spitzer, ma soltanto suggerirgli spunti e motivi di ricerca. Non soltanto nell'interesse per gl'impulsi erotici che sono al fondo di certi modi espressivi di Diderot (in un saggio famoso di *Linguistic and Literary history* del 1948 che Spitzer considera l'ultimo suo tentativo di applicazione delle teorie freudiane alla ricerca stilistica), ma anche in certe prestigiose attuazioni del postulato *ex ungue leonem*, che rivelano, se non un rapporto diretto, una singolare convergenza col metodo di investigazione psicoanalitico. Un'unghia vale l'altra, perché vi si riconosca il leone, come non ha particolare importanza per lo psicologo partire da un sintomo piuttosto che da un altro per rintracciare un complesso psichico. Questa tecnica acquista, per esempio, particolare evidenza nel geniale saggio interpretativo, pure del 1948, di una delle *Grandes odes* di Claudel.[21]

L'ode esaminata ha una sua compatta e massiccia unità, è « un poème tout entier comme un seul mot », da scoraggiare chi voglia penetrarvi. A quale appiglio ricorrere? Il *sintomo* (per servirci di una parola tipica di Freud) che salta agli occhi è la ripetizione della parola-chiave *grand*: ognuno dei versi che la conterrà avrà un valore particolare e determinante ai fini dell'interpretazione dell'ode, e quei versi « sintomatici » saranno altrettante chiavi per aprire le porte dell'ermetica cittadella.

Ma questa ricerca di motivi ricorrenti, di *tic*, di idiosincrasie espressive, è ancora una ricerca di patologia verbale, che si giustifica nell'altro postulato famoso secondo cui ad ogni deviazione linguistica corrisponde un'innovazione del pensiero. Eccone una delle tante formulazioni che lo Spitzer ne ha dato: [22]

A qualsiasi emozione, ossia a qualsiasi allontanamento dal nostro stato psichico normale, corrisponde, nel campo espressivo, un allontanamento dall'uso linguistico normale; e, viceversa, un allontanamento dal linguaggio usuale è indizio di uno stato psichico inconsueto. Una particolare espressione linguistica è, insomma, il riflesso di una particolare condizione dello spirito [....]. Non sempre la deviazione dall'uso sarà affatto insolita, spesso si tratterà soltanto di variazioni lievi, come in musica l'uso del pedale; ma più spesso — per continuare la metafora — il sentimento dello scrittore si tradirà al di fuori delle note più comuni e ormai trite della lingua, là dove sono possibili nuovi toni

[21] *Interpretazione di un'ode di Paul Claudel* nel vol. *Marcel Proust*, cit.
[22] *Critica stilistica*, cit., pp. 67-79.

intermedi, ossia nei fenomeni linguistici non ancora cristallizzati, banalizzati, quotidiani, e tuttora abbastanza fluttuanti, nella coscienza linguistica della comunità, da poter accogliere l'arricchimento psichico dell'espressione. Sono proprio questi i casi più interessanti per chi studia il divenire della lingua, poiché vi si può sorprendere *in flagranti* il passaggio del neologismo dal linguaggio individuale a quello comune (dalla *parole* alla *langue* per dirla con Saussure).

Si son volute citare queste note affermazioni, che risalgono al 1928, perché ci sembrano rappresentare un punto di raccordo delicato e significativo. Certo, si potrebbe fare il nome di Freud, e in particolare della *Psicopatologia della vita quotidiana*. Ma si scorge chiaramente che dietro a questo interesse per le forme, se non patologiche, almeno abnormi (fonte di aspre critiche sui limiti della stilistica e persino di accuse di gusto decadente che rifugge da ciò che è normalità, armonia e sanità) agiscono ben altri motivi. Da una considerazione che potrebbe sembrare d'intonazione freudiana si passa sempre più a un'atmosfera vossleriana (e non è detto del resto che le due posizioni non possano incontrarsi sul piano di un accentuato psicologismo) e sempre meglio si fa luce l'interesse del linguista antipositivista per gli elementi dinamici del linguaggio, per i momenti in cui meglio si coglie la scaturigine del fatto espressivo, la sua più immediata vitalità. Niente dunque amore per il patologico, in questo filologo così carico di gioiosa salute spirituale, ma amore per il dinamico e il vivente, che è insieme esigenza scientifica ed espressione di un temperamento. Che è amore per la storia (un amore di sapore vichiano e romantico) colta nel momento più vivo, quando cioè l'individuale si fa più universalmente umano.[23] Inoltre nel passo sopra riportato si coglie il nòcciolo di quella convergenza del linguista e del critico letterario che, se fu teoreticamente giustificata dalla fusione « senza residui » operata dal Croce fra linguistica ed estetica, lingua e poesia, e predicata fra i linguisti dal Vossler (e in Italia dal Bertoni e dallo Schiaffini), assume nell'opera dello Spitzer l'aspetto di un particolare *amor vitae*, cioè di un'appassionata curiosità per i vivi nessi fra individuo e storia, studiati nell'un senso e nell'altro: innovazione individuale che viene accolta in una più vasta struttura (e si fa lingua o motivo topico o *Stimmung* collettiva); elemento collettivo che si fa individuale (*topos* o figura tradizionale o schema di pensiero che si rinnova nella personalità di uno scrittore, o magari sistema ideologico e psicologico di uno scrittore che si diversifica nelle individualità delle singole opere).

Se *Methode ist Erlebnis*, non c'è che da cercare questa « vissuta espe-

23 Giustamente Gianfranco Contini in una lettera polemica (*A proposito di critica stilistica*, in « Società », n. 6, novembre 1958) precisa l'attitudine dello Spitzer a organare in un tessuto più vasto il momento individuale, e considera « caratteristico il suo rifiuto di descrivere, come troppo personali e aberranti dalla media simbolistica, i linguaggi di Mallarmé e Rimbaud » (p. 1229). Ma su questo come su diversi altri problemi e momenti dell'attività spitzeriana, si veda ora il denso e stimolante articolo del Contini, *Tombeau de Leo Spitzer* (« Paragone », XII, n. 134, febbraio 1961), che ci perviene mentre correggiamo le bozze.

rienza » nelle scelte operate dal critico, che sono particolarmente indicative, come egli stesso ammette. La scelta di un argomento come le neoformazioni in Rabelais per cominciare la propria carriera di studioso (*Die Wortbildung als stilistisches Mittel exemplifiziert an Rabelais* è infatti il titolo della sua dissertazione di laurea redatta nel 1910 e pubblicata nel 1913) è davvero significativa, tanto più se si consideri che lo Spitzer era ancora vicino a Meyer-Lübke e non aveva ancora letto le opere teoriche del Vossler e tanto meno quelle del Croce. La convergenza di interessi linguistici e critico-letterari è più che evidente nell'impostazione della ricerca, oltre che nella scelta di un autore così teratologico, così *motorisch*, per usare la distinzione vossleriana. È una partenza più impetuosa e decisa che non fosse quella del Vossler con la sua tesi, non immune da rigidezze metodiche, sullo stile di Cellini, e si aggiunga che il Vossler seguiva dappresso le orme del suo maestro Gröber, molto più interessato alla ricerca stilistica di quanto non lo fosse il Meyer-Lübke.

Un'impostazione più ricca e problematica, davvero coraggiosa e nuova, emerge dal saggio, scritto nel 1917 e pubblicato l'anno seguente negli *Aufsätze zur Romanischen Syntax und Stilistik*, sopra *Le innovazioni sintattiche del simbolismo francese*. Con questo saggio il giovane studioso *naturaliter* idealista, pur nella scarsa attitudine teoretica, si trovava a militare nelle stesse file del Croce, del Vossler, di quanti combattevano allora contro le concezioni meccanicistiche e deterministiche del fatto espressivo. Inutile sottolineare quanto appaiano concomitanti col pensiero crociano i principî conduttori del saggio: per esempio la vivace polemica contro l'atteggiamento puristico della critica francese nei confronti delle innovazioni espressive dei simbolisti e la rivendicazione di un giudizio individualizzante e storico, non già pedantesco e tradizionalistico, di un giudizio insomma *al di là del bene e del male*, che escluda gli pseudoconcetti di progresso e di regresso, che sostituisca al criterio dell'« usuale » quello del « significativo ».[24] Senza dire poi del continuo proporre la poesia come fonte primaria di innovazione linguistica, del continuo indagare le ragioni di un fatto espressivo che, « inventato da alcuni originali talenti, penetra in larghi strati del popolo ».[25]

Il saggio dovrebbe mostrare « come alla poesia non spetti soltanto un valore documentario, ma che essa possa invece aiutare a scoprire i motivi di uno sviluppo », essere « testimonianza di un patrimonio linguistico *in fieri* ».[26] Giacché « i poeti stanno sulla soglia dei nuovi sviluppi linguistici e rendono esplicito quanto è ancora linguisticamente latente ».[27]

---

[24] *Marcel Proust*, cit., p. 13.
[25] *Ivi*, p. 10.
[26] *Ivi*, p. 7.
[27] *Ivi*, p. 15. Giacomo Devoto (*L'eredità crociana*, nel cit. suppl. di « Orbis litterarum ») ammette che l'esteticità è « costantemente presente in ogni creazione linguistica », ma solo come *antefatto* del sistema. Addita poi nell'opera del Croce (specialmente in quella più strettamente inerente alla storiografia politica) un vivo interesse per linee e

Bastano già i titoli dei paragrafi a dar l'impressione che tutto il saggio voglia essere una continua riprova del pensiero linguistico dell'idealismo: « l'animazione delle preposizioni », « gli avverbi come espressione di sentimenti secondari », « la ricreazione sentimentale degli avverbi », « la poetizzazione delle forme nominali e verbali ». In pochi saggi lo Spitzer si è venuto a trovare così vicino alle posizioni del Vossler, tanto da far suo l'assioma vossleriano « nulla esiste nella sintassi che non fosse prima nello stile ». Questa sua « sintassi animata » da un'intima forza espressiva (leggi « poetica »), è strettamente analoga alla vossleriana « fonetica animata » dall'energia spirituale dell'accento. Non c'è, nel saggio, fatto espressivo che non venga riportato a un movente psicologico.

Altra scelta sintomatica, per restare nell'ambito dei saggi più importanti e anche più reperibili per il lettore italiano, è quella di uno scrittore come Péguy.

Il saggio *Lo stile di Charles Péguy* (1927), denso e compatto, costruito con mano sicura, offre una riprova più persuasiva e organica, oltre che uno sviluppo ulteriore delle premesse indicate.[28] Péguy evidentemente è scelto proprio in quanto scrittore audacemente creativo sul piano linguistico: *motorisch* non meno di Rabelais. In Péguy l'atto espressivo è coglibile nella sua immediata scaturigine. La sua violenza linguistica è un *monstrum* del più alto interesse per il linguista e lo psicologo che coesistono in Leo Spitzer.

Lo spunto del saggio è occasionale e si direbbe gratuito, come spesso appaiono i pretesti che mettono in moto il travolgente meccanismo della critica spitzeriana: addirittura un *bon mot* del Johannet, secondo il quale Péguy ha lo stile « que Bergson devrait avoir et qu'il n'a pas ». Un saggio costruito su tale paradosso potrebbe sembrare, e sembrò difatti al Winkler,[29] condannato a non stare in piedi. Pure, nulla meglio di un rapporto del genere poteva scatenare il demone analogico dello Spitzer, sollecitare quella « punta di demonismo e di stregoneria », che il Citati addita nello Spitzer come in molti fra i più intelligenti critici del tempo nostro.[30]

Perché tanto interesse al bergsonismo di Péguy? La risposta è evidente. « Lo stile di Péguy », osserva lo Spitzer, « vuol essere quello della *creazione* in senso bergsoniano, e cerca di restituire la vita e il divenire, non per via di *locutions toutes faites,* ma di *locutions se faisant,* oppure *qui se font,* per usare insieme espressioni alla Bergson e alla Péguy. Se Péguy combatte la rigidità e la morte nella morale, nella scienza e nella filosofia, allo stesso modo egli rifiuta ogni stile rigido, morto, fatalmente convenzionale, e invece

---

momenti di storia delle idee che convive con l'interesse per l'individuale, per l'eroe creatore. Utile osservazione, ci pare, per giustificare anche, in virtù di questa dialettica fra momento individuale creativo e tradizioni e correnti ideologiche, l'esistenza di una filologia, di una linguistica, di una *Kulturgeschichte* di stampo rigorosamente idealistico.

[28] *Ivi,* pp. 82-130.

[29] *Ivi,* p. 150. La discussione è riassunta in una nota conclusiva dello Spitzer.

[30] *Ivi,* p. XVII.

lo allarga e lo arricchisce, e crea l'immagine di un movimento eternamente creatore ».[31]

Nella dottrina bergsoniana che permea l'opera di Charles Péguy è presente quella passione vitalistica per il dinamismo spirituale e l'intuizione creatrice, che non poteva mancare di affascinare il temperamento *stürmer* che ben conosciamo nello Spitzer, il suo interesse per il linguaggio *in fieri*, sorpreso nel mistero del suo farsi. Lo Spitzer stabilisce addirittura una sintomatica analogia (che ci mostra sino a qual punto il linguista e il critico letterario siano in lui compresenti e convergenti nel comun denominatore del fatto espressivo) fra il gioco intenso dei prefissi di Péguy, che schiude allo scrittore tutta una gamma di analogie e innovazioni lessicali, e il sistema di prefissi (o *reminders*) delle lingue bantu.[32]

L'indagine sullo stile di Péguy risveglia nello Spitzer quell'attitudine a ricorrere a immagini plastiche e corpose, che fa apparire non peregrino, anche sotto questo rispetto, il richiamo del Fubini [33] al temperamento critico di Francesco De Sanctis (salvo, s'intende, il vigoroso e ben altrimenti costruttivo storicismo desanctisiano). Vi si parla di « simmetrici capitelli linguistici », di « piattaforme e terrazze verbali », di « strutture a cornice », di « tecnica caleidoscopica ». Immagini tutte che rivelano la passione per la concretezza, l'amore per le vistose epifanie dello Spirito creatore, e insieme quella sorta di « attrazione stilistica » (e, s'intende, psicologica), che il testo esaminato esercita sul critico e nella quale si configura il *mimetismo critico* giustamente indicato dal Citati come una delle costanti del metodo spitzeriano.[34]

Non diversamente accade per altre scelte. Quella, per esempio, già citata dell'ode claudeliana *La Muse qui est la Grâce*, che offre lo spunto a uno dei saggi più impegnativi e complessi dello Spitzer. È una vera e propria « apologia dell'ermeneutica » e la corrispondenza, essenziale in tutta l'opera dello Spitzer, fra motivo e parola vi si articola in una rete quanto mai ampia e suggestiva di riferimenti e richiami.

Il testo prescelto, una delle sei oceaniche *Grandes Odes* di Claudel, conferma quanto s'è detto per le scelte precedenti. Le *Grandes Odes* costituiscono « un'*ars poetica* drammaticamente rappresentata » (l'amore consueto

---

[31] *Ivi*, p. 90.

[32] *Ivi*, p. 97: « A questo punto siamo al limite dei prefissi o *reminders* delle lingue bantu, dove quasi ogni parola di una frase deve portare in sé il riflesso dell'idea fondamentale. Così lo stile individuale di uno scrittore neoprimitivo quale Péguy impiega curiosamente gli stessi stilemi di un popolo primitivo ». Per un'interessante prospettiva delle convergenze fra linguistica e critica letteraria in un clima tanto remoto dal pensiero idealistico quanto prossimo alle rigorose speculazioni logiche dello Hjelmslev e degli strutturalisti scandinavi, si veda Hans Soerensen, *Littérature et linguistique* in « Orbis litterarum », 1958, suppl. 2 (*Théories et problèmes. Contributions à la méthodologie littéraire*).

[33] *Critica e poesia*, Bari, 1956.

[34] Nell'introduzione al *Marcel Proust*, cit., p. IX e sgg.

per le rappresentazioni tangibili dell'idea) e « che si sviluppa sotto i nostri occhi, mentre il poeta è alle prese con tutti gl'impulsi contradittorî del suo animo » (l'amore per le forme *in fieri,* colte nel dinamismo del loro divenire). Claudel inoltre ha in comune con Péguy « la sensibilità bergsoniana nei rispetti dell'*élan vital* e dello scorrere del tempo: il tema del progresso è essenzialmente il tema dello scorrere del tempo. Per questi poeti l'arte non è qualcosa di *tout fait,* ma, invece di *se faisant* davanti ai nostri occhi ».[35] Ancora un elemento dinamico sul piano espressivo: la *cattolicità*, in senso etimologico, oltre che religioso, delle odi del Claudel. Quel voler accogliere tutto nell'ambito della sua poesia, abolendo le distinzioni degli stili (richiamo al metodo di Auerbach?) fondendo realtà umile e realtà sublime in un unico magma incandescente, da cui il mondo risorge nella Grazia e nella poesia per una sorta di grandiosa palingenesi.

Rientra nello stesso ambito di interessi anche un autore come il Romains, al quale è dedicato un saggio dal significativo titolo *L'unanimismo di Jules Romains. Introduzione alla lingua dell'espressionismo francese.*[36]

Con un autore dell'importanza e dell'originalità di Romains, lo Spitzer avrebbe forse potuto fornirci interpretazioni più penetranti e definitive, e illustrare più riccamente gli apporti linguistici dell'espressionismo.

Ma quel che ci interessa notare è che, ancora una volta, la scelta cade sopra un autore decisamente *motorisch,* di un'energia davvero *débordante,* e per il quale « la vita è un continuo *nascere* e *morire,* una *dissoluzione* e una *crescita,* una *formazione* e una *trasformazione di gruppi,* una reciproca *compenetrazione di anima e corpo.* Lo stile rispetta questa esperienza individuale. Siccome la sua immagine del mondo non rispetta le leggi della Fisica, nemmeno lo stile può rispettare la norma linguistica ».[37]

Se in Péguy e Claudel operava l'*élan vital* bergsoniano, dalle pagine di Jules Romains prorompe il panpsichismo della « vie unanime », quella « trionfante e gioiosa pienezza vitale » (di cui l'espressione « exister plus » par quasi l'emblema), che si riversa, come un'ondata prepotentemente trasformatrice e novatrice, sulle forme e sulle figure del linguaggio tradizionale, insufficienti a contenerne il travolgente impeto.

Ma l'interesse per gli aspetti dinamici dell'espressione, anche se continuamente presente nello Spitzer, non basta a chiuderlo in una definizione: pochi critici sfuggono all'incasellamento più abilmente di questo mimetico, versatilissimo Proteo della cultura letteraria.

Ne fa fede la grazia salottiera, la leggerezza squisita con cui lo Spitzer ricrea l'atmosfera del settecento francese intorno a una brevissima lettera del settantaseienne Voltaire a Madame Necker. Si rilegga, per esempio, questo

[35] *Ivi,* pp. 138-139.
[36] *Ivi,* pp. 171-244.
[37] *Ivi,* p. 235.

passo in cui lo storico della cultura sfuma soavemente nell'artista rievocatore: [38]

Si sa che con lo stile rococò l'essere umano viene a trovarsi ambientato in un *intérieur* pieno di cose: di una moltitudine di oggetti piccoli, graziosi (« des fragiles merveilles »). Le grandiose linee architettoniche, nette e ininterrotte, dell'arte del secolo decimosettimo, che era riuscita a trascendere l'uomo facendo appello al suo senso di grandezza e di immortalità, nel secolo decimottavo si frantumano in tante dolci curve che avvolgono teneramente, confortevolmente il corpo umano. Un ritratto come quello di Madame de Pompadour di Boucher (o di La Tour), per esempio, colpisce per la ricchezza degli oggetti che riempiono il suo salottino, fino a traboccare sul suo corpo, in una profusione di rosette che scendono a cascata lungo il vestito di broccato che continua l'ondulazione dei cuscini, dei drappeggi, dei mobili tondeggianti. Da una parte, gli oggetti sono visti come estensione della figura nella stanza, dall'altra la figura diventa essa stessa ornamento, un umano *bibelot*. Un ambiente così pieno, decorativo, a un certo punto deve necessariamente tendere a prevalere sulla vita interiore del personaggio umano. Gli oggetti in un primo tempo così amabilmente protettivi possono, imponendo proprie leggi, divenire tiranni. È caratteristico il fatto che nella pittura settecentesca il volto umano, che appunto rende umano l'uomo, tende ad essere eclissato dalla curva del corpo che si adatta alle linee della stanza: i lineamenti diventano sempre più privi di espressione, fino a svanire in vaghe linee rosate, come nella *Chemise enlevée* di Fragonard, o a cristallizzarsi in un profilo nero, come nelle *silhouettes*.

Anche Gustave Lanson, che pur nel suo determinismo positivista era uomo di grande gusto e ingegno, riconduceva le esperienze letterarie agli stili dell'arredamento e delle arti figurative. Ma quanta delicata *souplesse* in queste pagine di Leo Spitzer, che felice dono di adesione mimetica alla *Stimmung* settecentesca, e che taglio da prosatore illuminista nell'epigrammatico *esprit* della conclusione: « il 'tempo' di Voltaire è la rapidità, la sua dimensione è l'altezza, la sua legge la libertà dalla gravità. Egli innalza l'intelletto dell'uomo non al paradiso, ma al cielo ».[39]

Si dimentica forse troppo spesso la vocazione saggistica di Spitzer (e forse del migliore Spitzer): il saggio ha certe peculiari esigenze di « genere letterario »; una struttura armonica e compiuta, una linea sciolta e sinuosa, un vigile gusto d'arte, un equilibrio fra acume e sensibilità. Forse si capirebbe meglio lo Spitzer se accanto al carattere conversevole, « parlato », in senso didascalico, di certi suoi articoli che paiono, per ricchezza di discussioni e cordiale pacatezza di tono, lezioni di seminario universitario,[40] si tenesse conto del saggista, insieme filologo e artista rievocatore, che sa passare con invidiabile « arte della transizione » da una discussione di metodo a una com-

[38] *Critica stilistica*, cit., pp. 298-299.
[39] *Ivi*, p. 322.
[40] Circa il carattere « parlato » di molti saggi spitzeriani, si ricordi l'affermazione che il saggio su Claudel « avrebbe potuto essere reso superfluo da una semplice recitazione », fatta da un dicitore attento al gioco dei motivi dell'ode. Altrove vorrebbe addirittura portare le sue *explications de textes*, tanto è il suo amore conviviale per il conversare e per un'atmosfera vivente, al difuori delle aule universitarie e « intorno alla mensa dei *suoi* studenti ». (*Ivi*, p. 144).

mossa rievocazione e interpretazione di atmosfere poetiche nell'ambito di una stessa *causerie*.

Un altro esempio viene alla mente, ed è l'importante saggio *Etude a-historique d'un texte: Ballade des dames du temps jadis*. Lo spunto di metodo dovrebb'essere la protesta, tipicamente idealistica e spitzeriana, contro la tendenza dei filologi medievalisti a non considerare le opere di quell'età « avant tout comme oeuvre d'art, mais comme documents et témoignages servant à des buts étrangers à la poésie ». In sostanza questa opposizione al determinismo meccanicistico dello studio delle fonti (la cui importanza del resto egli riconosce, da filologo e da persona aperta e ragionevole, in tante circostanze) corrisponde all'opposizione vossleriana contro l'analogo determinismo dei linguisti che considerano la parola come un meccanico aggregarsi di suoni governato da leggi naturalistiche. E si può ancora osservare che l'invito a considerare un'opera letteraria principalmente sotto il profilo estetico è tutt'altro che un atteggiamento estetizzante: è anzi, tutto sommato, il partito più concreto e motivato. Dato che l'opera letteraria è stata creata proprio con un fine estetico (altrimenti si sarebbe ricorsi a un trattato scientifico, o a una cronaca, o a un'orazione), la valutazione estetica è il vertice del processo interpretativo, il momento più pertinente all'*entelechia* dell'opera, a una lettura del testo *iuxta propria principia*.

Ma proprio in questa squisita *étude a-historique*, lo Spitzer fa mostra di un suo sentimento della storia. Giuseppe De Robertis, per restare a esempi di casa nostra, e Gianfranco Contini, riescono probabilmente a ottenere un rilevante grado di astoricità: il primo col suo culto estatico e solitario dell'auscultazione della parola poetica, il secondo col suo atteggiamento scientifico e sperimentale che interroga il testo in sé, evitando quanto più è possibile che pregiudizi psicologistici o storico-culturali ad esso estranei gli si sovrappongano e mettano in pericolo la rigorosa evidenza probativa dell'indagine. Ma Spitzer non ha il claustrale misticismo della parola di un De Robertis, né il rigore logico e in certo senso ontologico di un Contini. La poeticità unica e irriducibile della *Ballade* non gli sfugge fra le dita, e sa anzi felicemente goderla e farla godere al lettore, ma ecco profilarsi all'orizzonte il gusto (che è anche, s'è visto, gusto di artista rievocatore) per l'ambientazione storico-culturale. Ecco, fra le *clarae mulieres* villoniane *Echo* e la *royne Blanche commes lys qui chantoit à voix de seraine* che « sont à la fois des femmes terrestres, des filles de la nature et des êtres mythologiques qui la remplissent de leurs sons mystérieux, plus proches des nymphes et dryades de la Pléiade que de la femme-nature Eve du moyen âge, instrument de la tentation diabolique, *janua diaboli* ».[41] Ecco Villon che vi appare « vraiment le poète du déclin du moyen âge, qui, tout en croyant encore de toute son âme aux dogmes prêchés par l'église, sent dans sa chair l'éternelle beauté de

[41] Leo Spitzer, *Etude a-historique d'un texte: Ballade des dames du temps jadis* (ora raccolto nel grosso vol. *Romanische Literaturstudien*, Tubinga, 1959), p. 121.

la vie terrestre ».[42] Una volta ammessa la originalità poetica di Villon, che pur utilizzando un *topos* abusato vi ha saputo immettere « le rythme mouvant de flux et reflux, flux des belles mortes, reflux du calme refrain », e opporre « à la danse macabre la frise de marbre du souvenir rêveur », la storia ha libero ingresso, come evocata atmosfera che rende più compiuto e fondato il godimento dell'arte e suscita interessi e orizzonti più vasti: [43]

Maintenant, bannirons-nous toute étude historique de nos salles d'étude? Loin de moi de méconnaître la valeur éducative de l'histoire — au contraire, après avoir interdit l'histoire *à un certain moment*, au moment où il s'agissait de se rendre compte de l'être de telle poésie, de la qualité d'un chant — nous pourrons la réintroduire, l'attente à la porte n'aura pas flétri le charme de cette Muse: nous pourrons même mieux préparer à la docte vierge Clio le glorieux accueil auquel elle a droit: le regard, ayant trempé dans la présence statique de l'oeuvre d'art, se posera avec une fraîcheur rajeunie sur l'histoire et le devenir — après avoir lu profondément beaucoup de textes, on est automatiquement amené à l'établissement de la filière historique, et j'ai moi-même fait, point du tout aussi exclusif et rigoriste que ma théorie veut l'affecter, dans cette explication nombre d'allusions historiques, que, il est vrai, j'ai voulues discrètes; je n'ai pas fait appel qu'aux idées-forces, pas au détail historique — ma Clio, ce me semble, était une Muse assagie, connaissant son rang et renonçant à détrôner Apollon.

Può essere non inutile osservare ancora come nello Spitzer, che di solito accetta con fervore di teologo (secondo Hytier e Cases) la rivelazione del microcosmo compiuto e vivente dell'opera d'arte, si insinui qui uno spunto di distinzione fra poesia e non poesia, di giudizio di valore. Poetica è l'evocazione, trepida di nostalgico *pathos*, delle belle che arricchirono il mondo con la loro grazia e sono svanite come le nevi al sole di primavera: quei nomi di donna rivivono come miti della consolatrice ma peritura bellezza muliebre. Impoetico appare invece l'elenco dei *seigneurs du temps jadis*, meri *flatus voci* convenzionali, privi di echi nostalgici, ridotti a meccanico ripetersi di un *topos* senza vita poetica. Deve sorprendere la presenza del giudizio di valore e dell'opposizione fra poesia e non poesia in un *teologo* (e per di più filologo, destinato quindi all'interpretazione e non alla discriminazione estetica) come Leo Spitzer? No, se si riconduce quella distinzione alla sua motivazione più autentica. Poetici sono i momenti creativi, dinamici, in cui il *topos* rivive in una personale risonanza, ritrova una sua patetica attualità. Impoetici invece risultano i momenti passivi, i cedimenti a formule scolorite e adusate. Ecco dunque che la dialettica di sapore crociano fra poesia e non poesia, che è tutta estetica, si risolve nella dialettica humboldtiana e vossleriana (e, come sappiamo, anche tipicamente spitzeriana) fra attività e passività, creazione e sviluppo; s'avvalora insomma in quell'amore che ben conosciamo per gli aspetti più intensamente vivi dell'espressione, per il dinamismo dell'individuo creatore, in cui convergono gl'interessi del linguista con quelli dell'interprete di poesia.

[42] *Ivi*, p. 123.
[43] *Ivi*, p. 129.

Ma troppo lungo e vario sarebbe l'itinerario attraverso l'attività multiforme di Leo Spitzer filologo, studioso di semantica, critico letterario e saggista. Resterebbe a dire dei rapporti che ebbe con la cultura italiana, specialmente dopo la pubblicazione del saggio dello Schiaffini, seguìto dalle due belle antologie di suoi scritti, per cui divenne noto a un vasto pubblico italiano. A un pubblico non soltanto di studiosi, ma anche di scrittori e di intellettuali, e di cui la più recente testimonianza è la discussione aperta sui problemi della critica dalla rivista *Nuovi argomenti*.[44] Alla discussione hanno partecipato Cesare Cases, Franco Fortini, Armanda Guiducci, Eugenio Montale, Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini, Carlo Salinari, Sergio Solmi, Elémire Zolla. Il nome di Spitzer vi compare spesso, vi ottiene una presenza vivissima.

D'altra parte la cultura letteraria italiana (che ha trovato nella lezione crociana, piaccia o no, uno strumento validissimo di consapevolezza metodica e problematica che è mancata ad altri paesi) era nelle condizioni più felici per accogliere e discutere l'opera dello Spitzer.

Mario Fubini, che della Stilistica letteraria italiana è senz'altro il più persuasivo teorico e dell'opera spitzeriana il critico più equo e costruttivo, ha messo bene in evidenza l'esistenza di una salda e ricca tradizione italiana, sulla quale pure è tornato in un recente ragguaglio Mario Marti.[45] Ciò non per una sciocca rivendicazione nazionalistica, ma per una necessaria precisazione d'ordine storico.

Giacché s'è ricordato il Fubini, che ci ha dato alcune fra le ricerche stilistiche più persuasive (è quasi superfluo, tanto son noti, ricordare gli studi sulla lingua del Vico, sul lessico e la metrica del Tasso), appare opportuno, per meglio illuminare la legittimità dell'opera di Spitzer, ricordare qui una sua pagina.[46]

> Quel che importa, è non dimenticare e non far dimenticare, che in qualsiasi aspetto, in ogni particolare « *etiam* minimo » è presente l'opera tutta, microcosmo in cui si rispecchia il macrocosmo, questa intima unità della poesia, in cui è la ragione dell'unità della critica, delle varie critiche: perciò non vi è studio di particolari (e chi non ha il senso e il gusto del particolare è negato, così come a ogni storia, alla storia della poesia), che non ci riconduca al tutto, ed io posso, per esempio, che so io?, studiare la punteggiatura della versione foscoliana dello Sterne, in cui taluni editori hanno arbitrariamente soppresso il segno della lineetta, e mostrare come con quel segno, non diversamente che con tanti altri abiti stilistici, formatisi nella consuetudine dello Sterne, il nostro scrittore abbia trovato quasi un correttivo alla nativa propensione all'eloquenza, un mezzo per indugiare, e far rilevare gli indugi, sui moti dell'animo non più enfaticamente esaltati, un discorso, in una parola, più sfumato, e pausato, e pacato; o studiare nella *Nencia da Barberino* l'uso del *che* pleonastico proprio di una sintassi popolare, dal quale, come da tanti altri

---

[44] N. 44-45, maggio-agosto 1960.

[45] *La ricerca stilistica*, in « Nuova Antologia », n. 1912, aprile 1960. Cfr. anche Puppo, *op. cit.*, e Helmut Hatzfeld, *Recent italian stylistic theory and stylistic criticism*, nel vol. *Studia philologica et litteraria in honorem L. Spitzer*, Berna, 1958.

[46] *Op. cit.*, pp. 22-23. Del Fubini è da vedersi la bella sintesi *Ragioni storiche e ragioni teoriche della critica stilistica*, nel vol. miscellaneo *La critica stilistica e il barocco letterario*, Firenze, 1958. E cfr. Carlo Antoni, *Chiose all'estetica*, Roma, 1960.

particolari linguistici, ben risultano, confrontando i testi che abbiamo di quel componimento, la consapevolezza artistica di chi ha creato di getto col suo personaggio il discorso a lui appropriato in ogni suo aspetto, e la degradazione che il testo primitivo, opera senza dubbio di un letterato finissimo (mi si permetta di chiamarlo Lorenzo il Magnifico), ha subìto con la divulgazione, con la quale, venendo meno ai particolari, per una sintassi più ovvia e corrente, sono compromesse le immagini più felici e talora la stessa coerenza del discorso.

Non sono mancati, s'intende, i dissensi. Tra i più recisi sono da annoverare quelli dei critici marxisti di « Società »: dissensi espressi con veemente entusiasmo populista da Giuseppe Petronio, e più distesamente (e con ben altro acume e documentato rigore) da Cesare Cases, il quale avvalora le sue vivaci critiche con una vasta conoscenza della cultura tedesca.[47]

Tuttavia, per toniche e vivificanti che siano le polemiche, a formulare un giudizio su fatti e persone della vita, dell'arte, della cultura, occorre una profonda *pietas* storica. Quella *charitas*, insomma, che lo Spitzer propugnò come stimolo essenziale alla conoscenza dei fenomeni letterari e linguistici.[48]

Miglior critico è sempre colui che più largamente, umanamente e acutamente comprende e aiuta a comprendere, di là d'ogni integralismo dottrinario.

Di questa apertura, crediamo, lo Spitzer ha sempre dato prova, quali che siano stati (e non sono stati pochi, né di poco momento) i limiti e i punti discutibili della sua attività di studioso.

Ma bisogna riconoscere che la formula, cara ai moderatucoli d'ogni tempo, del « progresso senza avventure » non fu mai la sua. Tutta la sua attività è un'amorosa avventura attraverso la letteratura e la vita, piena di sorprese, di illuminazioni, di scoperte. Un'avventura, certo, tutta individuale, da *clericus vagans* dello spirito, ma non perciò solitaria.

Leo Spitzer fu anzi uomo di colloquio: un sorridente e disinvolto, ma autentico maestro, un suscitatore di valori e di interessi. Umanista schietto di quella eletta schiera di spiriti che sentirono l'esigenza di una filologia europea, accanto a Ernst Robert Curtius, a Erich Auerbach e a non molti altri.

Il suo amore, sempre più concentrato col passare degli anni, per le origini medioevali (e che fu anche del Curtius e dell'Auerbach) era un'espressione di saggezza storica. Il suo famoso motto « Christenheit oder Europa » esprime il vivo sentimento storico delle radici di una civiltà, non una retorica astrazione ideologica.

Anche alla letteratura italiana dedicò, come è noto, non pochi saggi. Citeremo, oltre al saggio già ricordato *Sull'antichissima elegia giudeo-ita-*

[47] Si vedano i numeri sgg. di « Società »: febbraio 1955, aprile 1955, novembre 1958 e gennaio-febbraio 1959. Con le serrate critiche del Cases concorda in alcuni punti, anche se su posizioni completamente diverse, l'acuta e centrata disamina di Jean Hytier (*La méthode de M. Leo Spitzer*, in « The Romanic Rewiew », XLI, n. 1, febbraio 1950).

[48] In una bella pagina sulla necessaria « umanità » degli umanisti lo Spitzer cita la frase di Rabelais: « Sapience n'entre point en ame malivole »; e quella di Agostino: « Non intratur in veritatem nisi per charitatem ».

*liana,*[49] i saggi seguenti: *The text and artistic value of the Ritmo cassinese*; *Il Cantico di Frate Sole*; *Il Detto del «Gatto Lupesco»*; *A proposito del «Mare amoroso»*; *L'episodio di Travale*; *«For de la bella cayba»*; *The adresses to the reader in the «Commedia»*; *Zum Aufbau von Petrarcas «Trionfi»*;[50] *Una questione di punteggiatura in un sonetto di Giacomo da Lentino.*[51] E naturalmente, per ciò che concerne più strettamente la linguistica, non si dovranno dimenticare gli importanti saggi giovanili sulle lettere dei prigionieri di guerra italiani e il grosso volume sulla lingua italiana dell'uso corrente.[52]

Metteremo l'accento sul saggio verghiano, *L'originalità della narrazione de «I Malavoglia» di Verga,* pubblicato su questa rivista (che tante interessanti precisazioni suscitò nella discussione con Giacomo Devoto) e soprattutto su quella esemplare lettura del XIII canto dell'*Inferno* che resta, a nostro avviso, uno dei suoi saggi più affascinanti, ma anche una delle più suggestive interpretazioni che la letteratura dantesca possa vantare.[53]

L'affettuoso prefatore degli *Studia philologica et litteraria* recentemente pubblicati in onore di Leo Spitzer mette in rilievo giustamente l'ariosa natura poetica che spesso affiora fra le strutture della smisurata erudizione spitzeriana, e le vivifica. Del resto, in nome della crociana convergenza di genio e gusto che presiede alla critica della poesia, la validità di certe interpretazioni non può che trarne vantaggio. Piace particolarmente che proprio nella prefazione di un omaggio accademico, si celebri lo Spitzer soprattutto come «amateur (dans le sens noblement passionné du mot) de beauté» che «pétille de vie et d'allegresse».

De temps en temps un homme vient dont nous sentons qu'il est un lanceur de graine, un imaginatif et un poète, un critique créateur [....]. Et dans une époque qui aime à contempler avec ivresse son propre tragique, dans une profession où ne manquent pas les croisés aux longues figures et les moralistes égarés et éffarés dans les jardin de la beauté, redoutée parce que trop délicieuse, c'est un noble titre de gloire pour cet homme plusières fois exilé que de ne s'être jamais départi de cet appétit de jouissance supérieur avec lequel la langue et la littérature devraient être goutées.[54]

---

[49] Cfr. nota 12.

[50] Tutti questi studi si trovano ora raccolti nel vol. cit. *Romanische Literaturstudien.*

[51] In «Cultura neolatina», XVIII (1958), fasc. 1.

[52] *Italienische Umgangssprache,* Bonn, 1922.

[53] Il saggio verghiano è stato ristampato nel vol. *Romanische Literaturstudien.* Per le divergenze metodiche col Devoto, che hanno dato lo spunto, oltre che al fine saggio verghiano dello Spitzer, anche a un suo articolo, *Le due stilistiche di Giacomo Devoto* («Lo spettatore italiano», VIII, n. 9, settembre 1955), cfr. M. L. Biagi, *Un dibattito stilistico,* «La Rassegna della Letteratura Italiana», Serie VII, n. 2, aprile-giugno 1957. Per il saggio dantesco, si veda la traduzione italiana, nel vol. sansoniano *Letture dantesche, Inferno,* a cura di G. Getto, Firenze, 1955.

[54] Henri Peyre, *Avant-propos* agli *Studia philologica et litteraria* cit., pp. 6-7. Sull'ottimismo e la gioiosità della personalità spitzeriana, si vedano le belle pagine del Contini e specialmente del Roncaglia sopra cit., e la lettera dello Spitzer al Gonnelli (*In memoria di Leo Spitzer,* cit., p. 99): «La comprensione di un testo è la stessa cosa che comprendere un altro aspetto del mondo bene ordinato. E quella gioia che si sente quando si è compresa un'opera d'arte è quasi sempre vicina a una teodicea».

E poco oltre si ribadisce che « plus qu'aucun de ses contemporains sans doute, Leo Spitzer est resté poète en traitant de poésie ». Torniamo al punto di partenza del nostro discorso, a quel fervido *amor vitae*, a quel sentimento di gioia e di libero gioco (nel senso anche dell'*Homo ludens* di Huizinga), di ricerca attenta e disinteressata, sempre appassionata, dei fenomeni della vita e della letteratura, con un fondo di mobile curiosità, di spregiudicato dilettantismo.

Ma in questa ricerca (e la sua umana serietà ci pare soprattutto qui) lo Spitzer assurge in qualche modo a religioso celebratore della vita e della bellezza. « Non vi è motivo di evitare la descrizione del fenomeno estetico più che non ve ne sia per qualsiasi fenomeno naturale » egli scrive: « formulare osservazioni mediante parole non equivale a far sì che la bellezza si dissolva in vani intellettualismi; tutt'al contrario, favorisce un'espansione e un approfondimento del gusto estetico. L'amore, sia esso amore per Dio, amore per un uomo, o l'amore dell'arte, non ha che da guadagnare dallo sforzo dell'intelletto umano per cercare le ragioni delle sue più sublimi emozioni, e formularle ».[55]

Ci sia concesso, per concludere, di sottolineare qui con simpatia la *dimensione umana* del maestro viennese, che risulta dalle sue scelte per autori e fatti attestanti una creatività e vitalità *in fieri*; dalla sua ricchezza di riferimenti culturali sempre animati di personale passione; dalla più volte rilevata attitudine mimetica, che è in sostanza dono di aderire intimamente e pienamente all'oggetto esaminato; dal continuo ribadire il legame fra studi linguistici ed esperienza umana; dal suo stesso ricondurre la metodologia ad autobiografia, il che, con tutti i suoi pericoli, è sintomo d'un amore per l'umano nella sua concretezza, per l'idea che s'incarna in palpabile e calda umanità.

L'impegno umano dello Spitzer, impreciso ed elusivo quanto si vuole ma innegabilmente carico di autenticità e di passione, ci sembra tutto in questo suo porsi da uomo di grande dottrina, ma soprattutto da uomo vivo, di fronte alle manifestazioni dello spirito umano, per descriverle e interpretarle.

EMERICO GIACHERY

[55] *Critica stilistica*, cit., p. 145.

# MISCELLANEA, VARIETÀ E LETTERATURA ODIERNA

## DI UN NEMICO DEL FOSCOLO: URBANO LAMPREDI
(1761-1838)

Veramente di inimicizia tra i due ci fu reciprocità esatta, data anche la almeno parziale analogia dell'indole nativa. Entrambi irrequieti impulsivi biliosi caustici esigenti, ricchi di amor proprio e instancabilmente portati al culto della letteratura nella quale esperti o espertissimi militavano in campo differente e opposto. S'intende — e giova dirlo subito — che in quanto a intrinseco valore letterario ci corre molto o troppo tra l'uno e l'altro: Foscolo in un vertice da cui notevolmente si distanzia il suo antagonista, anche perché questo di cultura più varia, se non più profonda, e perciò di intelligenza e di attività più dispersive.

Urbano Lampredi infatti fu per giunta un matematico che professò non certamente da dilettante la sua scienza. Furon contemporanei, essendo il maggiore di età, Lampredi, prenato di 17 anni al minore, che morì un undicennio prima dell'altro. La loro vita coincise con l'epoca, tanto litigiosa, della notissima vertenza letteraria immensamente più lunga e impacciante della relativa pur non breve denominazione storica: *classicoromanticomachia*. Ma da notare che, non ostante la lotta senza quartiere tra l'una fazione e l'altra, molti e molti romantici, a cominciare dal Foscolo, avevano l'anima compiaciutamente satura di cultura classica.

Di Urbano Lampredi ricorre appunto quest'anno il secondo centenario della nascita e perciò è tanto meno fuori posto una rievocazione della sua figura. Nacque infatti a Firenze nel 1761 e fu in partenza uno scolopio e restò tale fino al suo trentacinquesimo anno. Indossando il saio calasanziano nel 1778 non si chiamò più Jacopo Giuseppe Felice, come all'anagrafe, ma volle chiamarsi Urbano, memore, si dice, di un suo maestro dilettissimo, lo scolopio Urbano Tosetti, sospetto di filogiansenismo e autore di quella *Vita di S. Giuseppe Calasanzio*, che fu una delle prime letture, e forse non troppo ingrata, di Carducci adolescente. Da scolopio il Lampredi insegnò in un primo tempo filosofia e matematica nel collegio Tolomei di Siena, e lì, giornalista nato, esordì collaborando al *Giornale dei Letterati*, e qualche anno più tardi un suo lavoro di matematica — *La soluzione di un problema di analisi sublime* — fu inserito negli « Atti » della senese *Accademia dei fisiocratici*.

Sì, giornalista nato il Lampredi, e del giornalista ebbe e conservò le attitudini e le caratteristiche tutte, buone e men buone. Vivace dinamico insofferente inidoneo alla regolarità di una disciplina, non poté serbarsi fedele alla regola dell'Ordine calasanziano: a stento poté rimanervi fino al 1796. Ne uscì, ma restò fino alla morte ecclesiastico di veste e — almeno *grosso modo* — di vita e di costumi, contrariamente a quanto volle credere e far credere il Foscolo che sprezzantemente lo pose nel ceto degli addirittura spretati, scribacchianti giornali qua e là attraverso l'Italia *et paedagogus litterarum doctrinarumque omnium*. Molti odii gli meritarono la palestra del giornalismo, la penna mordente e le sue manifestazioni di vita tanto varia e tanto nomade. Del Monti, col

quale si incontrò in Italia e fuori, fu a tratti amico e nemico; nemico sopratutto perché amico di nemici di lui, più che per ragioni letterarie o politiche. Ma finì col farli saldamente amici l'avere in comune un nemico che si chiamò Ugo Foscolo.

Stando a Roma nel 1798 vi fondò e diresse il *Monitore di Roma*; e, preside della classe di scienze politiche in seno all'*Istituto Nazionale*, vi ebbe colleghi nelle ciassi contigue presidi della statura di Ennio Quirino Visconti e di Antonio Canova. Ma da Roma, entrandovi l'anno dopo i Napoletani, egli partì e si recò a Parigi, dove con disappunto del Monti coltivò l'amicizia di Francesco Gianni, il poeta improvvisatore giacobino che accortamente cantò poi le vittorie di Napoleone. Col Gianni, con Ennio Quirino Visconti e con Lorenzo Mascheroni, il Lampredi a Parigi fu frequentatore assiduo di G. B. Casti. Passato da Parigi a insegnar matematica nel collegio di Sorèze in Francia vi ebbe notizia della sua nomina di insegnante nel collegio militare di Modena, nomina però resa vana dalle mene del naturalista Alberto Fortis, che fu anche poeta e giornalista, caro a Napoleone. Inasprito di ciò e insieme del « camaleontismo » di Vincenzo Monti, lancia contro questo un velenoso sonetto, abilmente rinfacciandogli il facile trapasso da abate a cittadino, da clericale cioè a rivoluzionario, da cittadino a cavaliere, cioè a « lacchè » di Napoleone. Il Gianni, ostile sempre al Monti, volle illustrare questo sonetto con un articolo in francese, pubblicato su *Revue* dell'11 aprile 1807, col titolo *Lettre de Philaebus ou de l'ami de la jenuesse sur le soi disant « Prime des poètes de l'Italie » traduite par Philotete ou l'ami de la verité.*

Lampredi, instabile sempre e agitato, ebbe allora, stando in Francia, l'idea di raggiungere a Londra l'amico poeta e letterato Filippo Pananti. Ma l'Inghilterra, nemica di Napoleone, proibiva la traversata della Manica; e il nostro Urbano per riuscire nell'intento si sarebbe voluto imbarcare a Lisbona e andò perciò nella Spagna. A Madrid però fu derubato del poco che aveva, e protetto dal nunzio pontificio card. Gravina poté lasciare la Spagna e — passando per Lugano — tornare a Sorèze in Francia, nel cui collegio riebbe la sua cattedra di matematica. Intanto da Milano gli giunge un esemplare della *Lettera a Saverio Bettinelli* compilata dal Monti contro i suoi denigratori, in seguito alla pubblicazione della ricordata lettera *filebiana*, della quale un anonimo denunciando al Monti i vari collaboratori aveva affiancato al Gianni il Lampredi. Nella ora citata *Lettera a Saverio Bettinelli*, il Monti pur professandosi piuttosto restìo a credere nella collaborazione del Lampredi, trova modo di attaccarlo nella maniera più acre. Naturalmente atroce la reazione dell'attaccato, che pose nel suo programma — però non più attuato — la composizione di un poema in tre canti: *Il bardo della selva bianca*, a parodiare il quasi omonimo *Bardo della selva nera* del Monti e a deriderne e a demolirne l'autore. Finalmente la definitiva pacificazione tra i due avvenne *inter pocula* in un banchetto, per l'intervento — si disse — di amici o non nemici comuni, tra i quali per allora anche il Foscolo, a sua stessa confessione.

Una volta pacificati, i due furono reciprocamente graziosi. Al nemico di ieri infatti il Monti concorse a procurare la cattedra di matematica nel collegio dei giovani paggi imperiali: *in collegio apparitorum regis Italiae mathematica docuit*, dirà di lui il Foscolo nella sua *Ipercalisse*, di cui parleremo presto. Al Lampredi il Monti affidò, per l'insegnamento della matematica e della lingua, la figlia Costanza, che sposata poi a Giulio Perticari fu costante nell'affetto e nella stima per il maestro. Lo designò redattore del *Poligrafo*, giornale letterario fondato da lui e da Luigi Lamberti, filologo e poeta succeduto al Parini nelle scuole di Brera a Milano. E quando il Monti a evitare l'imbarbarimento della nostra lingua ideò la *Proposta di correzioni e aggiunte al vocabolario della Crusca*, nella redazione dell'opera al sereno e prudente Lamberti affiancò l'aggressivo e sarcastico Lampredi. Questi alla sua volta non la cedette al Monti in favori. Stando a Napoli procurò a Costanza Monti e al marito Giulio Perticari l'ascrizione all'Accademia pontaniana che era titolo ambitissimo di grande onore. Nel 1826 in una lettera al Monti gli fu largo di encomii per la traduzione dell'*Iliade* con soddisfazione profonda dell'encomiato.

* * *

Ma in questa rievocazione del Lampredi è per noi l'ora di far essere completamente di scena Ugo Foscolo. Cominciarono con dell'amicizia reciproca, presentatore dell'uno all'altro il conte Trussardo Caleppio, già alunno del Lampredi e noto poi nella zuffa tra classicisti e romantici perché fondatore del giornale *L'accattabrighe o classicoromanticomachia* che fu l'organo dei classicisti in contrapposizione al *Conciliatore*, organo dei romantici. E il Foscolo — l'ho accennato dianzi — si disse intermediario di pace tra il nostro Urbano e il Monti. Foscolo confessò anche di aver dato manoscritto al Lampredi il suo discorso *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, prolusione al suo corso di lezioni all'università di Pavia il 22 gennaio 1809, perché da buon toscano lo rivedesse dal lato della lingua. Del discorso il compiaciuto e compiacente revisore fece gli elogi più pieni.

Ma tra Ugo e Urbano, entrambi presi dalla passione per la letteratura, c'era già in radice un divario e un dissenso di natura culturale e filologica che poteva facilmente portarli a una frattura immedicabile. L'uno, il Foscolo cioè, pur così imbevuto di cultura classica, stava per il romanticismo, l'altro no. Un primo appiglio all'intramontabile inimicizia fu porto dalle traduzioni da Omero in cui molti allora si cimentavano. Sfavorevolmente giudicò quella del Lampredi il Foscolo, e a proposito della traduzione pindemontana dei due primi canti della *Odissea* scrisse un articolo contro tutti i traduttori, non nominandone nessuno in particolare ma suscitando un diffuso malcontento. Dei non pochi che si sentirono toccati il Lampredi volle ergersi a interprete e paladino con uno scritto assai frizzante comparso sul *Corriere Milanese* del 15 maggio 1810. Non poteva mancare e non mancò una fiera controrisposta del Foscolo, il quale però, ostentando sprezzante noncuranza, affermava di non aver punto pensato al Lampredi.

Alto, signor Urbano Lampredi, — così il Foscolo — alzatevi e guardatemi in faccia una volta. Questa vostra è guerra da traditore. Voi scrivete satire personali contro di me in due gazzette tre o quattro volte per settimana, perché ho in tre mesi scritto due articoli letterari senza mai nominare veruno.... Quando io ridendo scrissi l'inezia sui traduttori d'Omero, i miei giudizi poterono essere falsi e veri, e controversi.... In quell'articolo non ho mai nominato voi, né scritto alcuna cosa di voi, né ho mai pensato a voi. Avreste forse trovato il signor Urbano Lampredi nei *ciarlatani di lettere?* Il signor maestro di collegio Lampredi nei *pedanti di greco*? Il signor Abate Lampredi nei *letterati adulatori di tutti*? Il frate Lampredi nelle *scuole dei clerici regolari*? Quando io scriveva non mi curavo di sapere e di ricordarmi siffatte qualità vostre, e non vi ho nominato perché non mi curava di voi. Oppure v'è dispiaciuto ch'io non mi curassi di voi? Signor Lampredi, voi avreste desiderato d'udirvi chiamare nell'articolo sulle versioni d'Omero stampato per saggio più mesi addietro, anziché vedervi lasciato nella vostra poetica sguaiataggine e disprezzato. Ma non v'aveva io disprezzato già da gran tempo....? [1]

---

[1] E la schiacciante diatriba del Foscolo continua nei feroci termini seguenti: « Voi vi mostrate in Milano un uomo quasi canuto, vestito mezzo da prete, che non è stato mai, e non è né soldato, né mercante, né proprietario, né cittadino della terra ove egli vive presentemente. Tutto quello che si sa di voi, si è che voi siete stato frate sfratato molti anni prima..., che avete girato il mondo, che avete fatto scuola in molti collegi, che.... fate lo stesso mestiere in Milano, che siete grigio, e che non avete prodotto dinanzi al mondo nessun libro di letteratura che si conosca, e che a Milano avete stampato due inezie intorno ad Omero nel giornale d'incoraggiamento, dedicandole a due personalità davvero, inezie che pochi conoscono, e che a voi fruttano il nome di letterato.... Io invece sono un uomo più giovane molto di voi, che dal trattato di Campoformio sino ad oggi non sono uscito più dal regno se non con la divisa militare.... ».

« .... Quanto al carattere.... eccolo. Voi siete uno di quegli esseri (?) col beneficio della Messa, che non sono né soldati, né cittadini, né mercanti, né possidenti della terra dove mangiano e bevono, e che con qualche ingegno, con molta pedanteria, con alcune cognizioni.... imparate nel seminario, e con molta impostura.... ne vivano come Dio

Ma Lampredi sul *Corriere delle Dame* dal 9 al 30 giugno 1810 replicò con una serie di lettere pseudonimamente firmate e dirette al Monti, nascosto però anche lui dietro uno pseudonimo: lettere nelle quali ricorrevano considerazioni acute. Il Foscolo naturalmente non si astenne dal ribattere e a epilogo della sua risposta poneva un famoso epigramma su le varie *metà* del Lampredi, assommanti a un preciso zero.

Dimmi tu, che sei mezzo algebrista,
come avvien questo? tu sei mezzo critico,
mezzo sacro dottor, mezzo ellenista,
mezzo spartano, mezzo sibaritico,
mezzo poeta, mezzo freddurista,
mezzo frate, mezz'uom, mezzo politico;
come, in tante metà, nulla è d'intero?
come, tutte sommate, fanno zero?

Urbano di rimbalzo contro Ugo tornò a scrivere mordacemente sul *Corriere Milanese* scherzando e satireggiando con tra mano vocaboli e interiezioni desunte dal nome di lui e dalle relative iniziali, come *ufeggiare, ufeggiamento, uf! uf!*

Ed eccoci alla rappresentazione dell'*Aiace* foscoliano al teatro milanese della Scala il 9 dicembre 1811. Su la tragedia il Lampredi scrisse in maniera severa e ora più ora meno urbana. E per questa urbanità, se ci fu e quando ci fu, si pensò e si disse che a regger la mano al Lampredi, dato il suo spirito di opposizione e il gusto del frizzo e dell'attacco — uomo, qual era, di lotta e di corruccio con troppo sangue nelle vene — ci fosse l'opera moderatrice di Luigi Lamberti. Comunque le cose stiano, sta anche il fatto che il Lampredi in uno degli articoli sul *Poligrafo* punto urbanamente arrivò a dir così: « Cotesta non è tragedia affatto, ma una miserabile parodia di un pezzo di storia eroica nella quale Agamennone è trasportato nel capitano Coviello; Ulisse in Brighella, Teucro in Arlecchino; Calcante in Pantalone; Tecmessa in Rosaura e Aiace in Meneghino ». Arguto e curioso sarebbe il tentativo di indagare la riportabilità di dette maschere del nostro teatro ai vari personaggi della tragedia foscoliana.

La sera della rappresentazione fu diffuso o comparve su la porta del teatro dopo il secondo atto, per opera notoriamente del Lampredi, il seguente epigramma monorimo e ghignante:

Qui estinto giace
il furibondo Aiace:
requiescat in pace!

E presto circolò l'altro epigramma, anch'esso di manifattura lamprediana:

A presentarci furibondo Aiace,
superbo Atride, e l'Itaco mendace
gran fatica Ugo Foscolo non fe':
copiò se stesso e si divise in tre.

---

vuole, poiché Dio vuole che tutti vivano a spese di chi vuol diventar dotto e a vergogna delle povere muse. Non so per altro se siete membro di molte accademie e se avete scritti molti libri di matematica, perché nelle scienze sono ignorantissimo. A questo carattere eccovi in contrapposto il mio. Io sono militare e ho.... avuto due ferite testificate dai rapporti stampati del Generale Massena.... »; « .... più volte parlando di Omero voi leggevate con me alcuni passi della mia versione e di quella del cav. Monti, e dicendovi io che nella mia v'erano più immagini e più calore, e nell'altra più armonia di verso e tinta più schietta di stile, voi mi davate sempre ragione. Or voi cominciate a stampare villanie contro quella mia povera versione sì approvata da voi. Io continuerò a dire per la millesima volta, e a ristampare per la terza volta in più mesi, d'avere dato calore ed immagini alla mia versione, ma d'averla nel tempo stesso sbagliata di pianta. Vi avverto non di meno che due giornali stranieri mi hanno data in più casi la palma.... Ma voi meco vi siete mostrato adulatore in privato e maligno, e bugiardo quando avete avuto interesse.... per potermi far male.

Siete dunque adulatore e maligno dinanzi al pubblico ».

Epigramma questo in cui si cela una notazione acuta e vera molto, perché effettivamente nel Foscolo la esuberante liricità del temperamento era in ragione inversa con quella facoltà di spersonalizzazione che è un *sine quo non* per un drammaturgo.

Cotali epigrammi orecchiabili e facilmente ricantabili avran certo contribuito a divulgare, specialmente tra i nemici del Foscolo, la denigrazione di lui, donde la sua voglia e il suo proposito fermo di far vendetta allegra.

L'idea di un libello che fosse una rivalsa sistematica contro tutti gli avversari suoi più conosciuti e più autorevoli venne sempre più prendendo corpo nella sua mente. Volle metterli alla gogna rivelando le loro malefatte e vaticinandone la auspicata rovina catastrofica. Una specie di *apocalisse*; ma perché si era proposto di atteggiare quanto più ermeticamente possibile l'esposizione, lui, da filologo ed ellenista preciso, preferì appellare *Ipercalisse* il suo scritto, tutto allegorico e perciò tanto più oscuro. Del quale allegorismo ermetico, perché controproducente rispetto ai suoi propositi, il Foscolo si preoccupò e in un secondo tempo accodò al libello una *clavis* esplicativa.

Avemmo così la meno nota, la meno accessibile, la meno a fondo studiata, ma nulla affatto la meno interessante delle opere foscoliane, intitolata: « *Didymi clerici prophetae minimi hypercalypseos liber singularis* ». (Si sa che *Didimo chierico* fu uno pseudonimo di cui il Foscolo si valse più volte, e si sa anche che Didimo fu un molto famoso filologo di Grecia del primo secolo avanti Cristo, di resistenza ferrea o bronzea allo studio da esser soprannominato *χαλκέντερος* — intestino di bronzo — la cui bibliografia assommerebbe nientemeno che a 3500 numeri). Si tratta di tanti versetti in latino biblico come quelli dei salmi e distribuiti in diciannove capitoli più o meno lunghi. Il Foscolo vi fa le maggiori prove anche di espertissimo biblista [2] facendo vivere e muovere i suoi nemici in un clima perfettamente biblico, allegorizzando sempre. L'edizione prima dello scritto fu del 1815-16 nella Svizzera a Zurigo, nel primo anno dell'esilio del Foscolo. Ma l'ideazione e la graduale stesura era di parecchi anni avanti; e l'opera in complesso ebbe una varia e scabrosa vicenda così interna come esterna, cioè così di redazione come di stampa. (Donde talune irregolarità di costrutti latini di cui sorrise il Manzoni).

Chi più ne fa le spese è Urbano Lampredi, il più e il peggio seguito e servito, tra testo e appendice (*hypercalypseos clavis*). Vi è ampiamente profilato mediante connotati allegorici e storici, a partire dai connotati onomastici perché passa a chiamarsi *Hieromomus*, nome composto, spiegherà poi il Foscolo, *ex ἱερός*, sacer, et *μῶμος qui est deus convicii*. Fu una spiegazione posteriore questa nella *Hypercalypseos clavis*, che non è più in latino biblico. Il vocabolo latino *convicium* significa appunto *lotta, contesa, litigio*. E che litigioso e attaccabrighe fosse per natura sua il Lampredi, lo sappiamo dalla storia; e il Foscolo nella *clavis* annota: *Huius profecto ea natura est, ut, ubicumque est, discordias ac lites serat, eademque hebdomade et laudes et in eosdem satiras edat*. Nel testo, *Hieromomus* (Lampredi) è accompagnato allegoricamente per tutta la sua vita disseminata di azioni ontose l'una più dell'altra, fino alla morte e ai funerali. Nella *clavis* però il Foscolo ci dice che dal 1813, da quando Lampredi era per la prima volta a Napoli, come vedremo, ne perse la traccia.

Ma intanto consideriamo quanto acceso debba essere stato il risentimento del Foscolo verso questo suo nemico, se continuando egli ad aver tra mano la composizione

---

[2] È ignoto a molti che della Bibbia il Foscolo fu un lettore e uno studioso assiduo, attento, appassionato. In una lettera dell'11 aprile 1811 al conte Giambattista Giovio afferma che quelli della Bibbia sono i libri « più belli, più sapienti e più sacri » che egli conosca. Nella *Notizia intorno a Didimo chierico*, col quale si identifica, dice che Didimo « leggeva quanti libri gli capitavano; non rileggeva da capo a fondo che la Bibbia ». E in un'altra sua lettera scriveva: « Ho *abbandonato Virgilio*, e sto, nelle ore che ho voglia di leggere, con la Bibbia, e medito spesso il capitolo *ego vir videns paupertatem meam* ecc. E potrei dirtelo tutto a mente, questo gran libro della Bibbia! ».

dell'*ipercalisse* fino al 1816 perseverò in coprirlo abbondantemente di ridicolo e di vituperevole.

Colpi asperrimi furon anche quelli inflitti al Monti. Fra tratti storici e non storici o allegorici nessuna nobiltà d'animo, nessun'ombra di virtù in lui, del quale leggiamo: *quo nescio an post hominum memoriam nullum uspiam maioris vel varietatis vel impudentiae exemplum extiterit.* E in quanto a Teresa Pikler, sposa del Monti, si giunge a dire, sfidando il codice penale: *uxor intemperantia celebris, dominumque ornant cornua limacis.*

Esattamente caratterizzate nella *hypercalypseos clavis* le varie fasi del camaleontismo del Monti, e delle relative manifestazioni in sede di letteratura e di poesia dal periodo del suo papismo o clericalismo a quello del suo austriacantismo attraverso i due periodi intermedi: quello del suo giacobinismo prima e quello del suo bonapartismo dopo. Sentiamolo: *Ab anno MDCCXCII ad MDCCCXIV, quae pro Papa scripsit immoderatissimam spirant superstitionem; quae pro Jacobinis parem impietatem; modo laudibus, modo exsecrationibus persecutus omnia juris civilis principia atque principes, prout quis pecunia pelliceret. Jam Austriae imperatorem demulcet, cuius annis superioribus famam laceraverat.*

* * *

Tornando al Lampredi immaginiamo quanto velenosa debba essere stata la sua ritorsione dopo avuta notizia del veleno dell'*Ipercalisse* nei suoi riguardi. Non ci furon più per lui scrupoli impedimenti remore a soddisfare in pieno la sete di vendetta. Tanto volentieri s'incaricò di render sempre più di pubblico dominio l'epigramma del Monti:

Questi è il rosso di pel Foscolo detto,
sì falso che falsò fino se stesso
quando in Ugo cangiò ser Nicoletto:
guarda la borsa se ti viene appresso.

E a peggio svergognare il nemico volle apporre una chiosa esplicativa all'ultimo verso, allusivo ai debiti in cui il Foscolo andava sempre più ingolfandosi. Il suo dispetto raggiunse il Foscolo nell'esilio londinese e non si lasciò sfuggire occasione nessuna per rifarsi. Gli rinfacciò la citazione in giudizio da parte di un letterato irlandese non pagato dal Foscolo, che si era fatto tradurre in inglese articoli stesi in lingua italiana.

Dopo pubblicato a Londra il saggio foscoliano su la *Divina Commedia*, il Lampredi mosse una critica feroce all'autore, a « quello stolto e stravagante Ugo Foscolo, il quale per l'interessato scopo di gratuirsi la nazione inglese, scrisse dissertando che il grande Alighieri avea in mira di fondare una nuova dottrina e credenza religiosa, e che perciò era stato il grande antesignano, non già dell'europea civiltà, come infatti è stato, ma delle pazze rievocazioni dei prevaricatori; come se Dante, quell'altissimo ingegno, avesse potuto cadere nel fango e nell'abisso di tanto errore ».

L'ira nemica andò oltre la tomba. Nel 1830, ben tre anni dopo scomparso il Foscolo, la *Revue Britannique* di Parigi riprodusse un articolo necrologico comparso su l'inglese *Foreign Quarterly Review* appena morto il poeta. Nell'articolo venivano attaccati gli avversari del Foscolo, specialmente gli scrittori del *Poligrafo*. Il Lampredi vi era denunciato quale venduto, col Monti e col Lamberti, al potere imperiale francese in Milano tra il 1810 e il 1811 e fatto responsabile dell'esilio e delle sventure del Foscolo e perfino di quelle che si dicevano e si credevano manchevolezze dell'arte di lui. Come una belva ferita reagì il Lampredi, e non contro il giornalista inglese, autore dell'articolo, ma ingenerosamente contro il Foscolo stesso già morto, non ricordandosi di essere cristiano e di professarsi ancora sacerdote. Rispose ripubblicando i suoi articoli antifoscoliani, apparsi già sul *Poligrafo*, corroborandoli di pugnaci e frizzanti note illustrative, senza

una parola sola di rincrescimento, mirando a mettere in mostra l'obiettività, l'esattezza, la verità delle sue critiche ostili, mentre affermava che ispiratore del giornalista inglese era stato il Foscolo stesso da vivo. Questo suo libello di ritorsione inesorabile e malvagia Lampredi diffuse con ogni premura tra amici e conoscenti.

Viveva allora a Napoli per la seconda volta. C'era già vissuto anni prima e ne era partito, anzi ne era dovuto partire. Il nomadismo angoscioso di una vita sempre inquieta e incerta era il suo fato. La professione di giornalista e quella sua natura di polemista impenitente continuarono a procurargli dovunque inimicizie e persecuzioni.

Già nel 1811 stando a Milano, nei tempi della rappresentazione dell'*Aiace* di Foscolo alla Scala, demolì sul *Poligrafo* con una sorridente ma feroce presa in giro un certo elogio funebre composto da quel Giuseppe Compagnoni, letterato e patriota, Consigliere di stato del Regno Italico, che all'Assemblea Cispadana di Reggio Emilia (1797) aveva fatto proclamare bandiera nazionale il *tricolore*. Lampredi per il suo scritto contro il Compagnoni, personaggio troppo alto, cadde in disgrazia del Vicerè. Sembra si trovasse a Firenze recatovisi da Milano per un certo incarico di un'edizione completa di tutti i testi della *Crusca* da dedicare a Napoleone. Caduta poi Milano ed essendo andata a monte quell'impresa editoriale, Lampredi era passato a Napoli, per invito del principe Pignatelli di Strongoli che gli affidò l'educazione di suo figlio. Ma due anni prima, nel settembre del 1811, sul *Poligrafo,* che era il suo giornale e la sua palestra, aveva attaccato le *poesie liriche* di Gaspare Mollo, duca napoletano, improvvisatore di versi, anziché poeta vero, nei migliori salotti parigini. Una stroncatura feroce quell'attacco, e ne restò ferito anche il duca di Canosa Antonio Capece Minutolo, ministro di polizia di Ferdinando I di Borbone, del quale il Mollo fu uno dei più fidi fiancheggiatori. E nei moti rivoluzionari del 1820-21 non fu difficile al non immemore duca di Canosa far includere nelle liste di proscrizione lo stroncatore Lampredi, vittima soltanto di vendetta letteraria e non di vero sospetto politico. Ed è bene a questo punto avvertire che in quel periodo di iniziale Risorgimento Urbano Lampredi non sentì e non visse punto la passione italiana, e non tenne alla corona del patriota e del martire ma a quella sola del letterato, mentre un Foscolo, un Pellico, un Gabriele Rossetti e non pochi altri prendevano la via dell'esilio o del carcere duro.

Da Napoli il Lampredi si recò nella sua Firenze dove il granduca Ferdinando III e relativi ministri vanamente mirarono a ottenergli la cattedra dantesca e un beneficio ecclesiastico. Egli corrucciato, perseverando nella sua vita di autentico gitano, corse a Londra e vi stette tre mesi, senza punto imbattersi nel Foscolo che v'era già da più anni. Dopo un breve soggiorno a Londra il Lampredi girovagò per l'Inghilterra altri tre mesi, per essere subito dopo a Parigi ospite di un conte Orloff, oriundo forse russo, quale lettore e illustratore dei classici alla contessa. Ma ammalatasi costei, il nostro Urbano dignitosamente volle rinunziare all'ospitalità e allo stipendio. Un letterato di Bruges gli procurò un posto di istitutore presso una ricca famiglia belga con retribuzione di 50 luigi annui e tutto trattamento per quattro anni, dopo i quali la retribuzione gli si sarebbe convertita in un sicuro vitalizio. Si recò in Belgio, ma vi trovò pessimo il clima e ne partì sollecitamente, tornando a Parigi presso il conte Orloff, con cui passò l'inverno 1824-25, dopo il quale rientrò in Italia ma con tanta nostalgia di Napoli che gli era restata tutta nel cuore dopo il primo soggiorno.

Rientrato in Italia e ospite del conte Pozza di Sorgo a Ragusa fu colpito da un terribile assalto di nervi: ebbe gambe e braccio sinistro semiparalizzati, soffrì d'insonnia e di malinconia profonda, sì da giungere anche a qualche passeggera idea di suicidio, e in condizione di non potersi guadagnare il pane. Provvidenzialmente per lui un patrizio napoletano, il conte Francesco Ricciardi di Camaldoli, lo volle con sé ospitandolo nella sua deliziosa villa al Vomero, dove egli preferì alloggiare separatamente e dove, magnificamente trattato, riprese lena e lavorò come non aveva lavorato da giovane, scrivendo e collaborando a più periodici. Mi limito a poche citazioni dei molti suoi lavori di adesso. Proprio in questo periodo egli curò e pubblicò il disgraziatissimo libello con-

tro il Foscolo — da noi ricordato e deplorato dianzi — dedicandolo al conte Ricciardi.

Già molto prima del Monti, verso il 1790, egli aveva cominciato a tradurre l'*Iliade*, fermandosi al libro XII. Riprende ora quella sua traduzione e la conduce a termine in cinque mesi di lavoro febbrile. Intraprende la traduzione dell'*Odissea* pubblicandone alcuni saggi. Tra le molte altre sue traduzioni è quella del poema didascalico di Arato di Soli, *I fenomeni e i pronostici* (Napoli, Stamperia del Fibreno, 1831). Anche da Cicerone fu tradotto questo poema in esametri latini, e da altri ancora, tanto era considerato nell'antichità, benché fosse una specie di *Barbanera* di circa tre secoli avanti Cristo. Lampredi traducendo in poesia italiana badò a rendere *versum versu*, come già Cicerone, con la differenza che Cicerone traduceva in esametri mentre il nostro in endecasillabi. Nella *Antologia* del Vieusseux a Firenze cotesta traduzione meritò al Lampredi le lodi esplicite nientemeno che di un critico dei più difficili e incontentabili quale fu Niccolò Tommaseo, di cui è qui opportuno riferire il giudizio da cui può desumersi la virtù in generale del Lampredi traduttore e un'idea della sua vita agitatissima. « Nel vedere con quanta franchezza il settuagenario traduttore supera gli ostacoli continui di una traduzione difficilissima, come delle spine che gli si attraversano altre ne casca, altre ne scosta, altre ne fa balzare lontano da sé, si conosce di quanto sarebbe un tale ingegno riuscito capace se aiutato dagli ozi di una riposata e pacifica vita. Il Lampredi nel tener sempre la più spedita via nel cogliere il senso intimo del suo originale, e nel ritenerne le frasi, che possono senza sforzo divenire italiane, scelse, al creder mio, il vero metodo di tradurre, mostrò di conoscere in che la vera fedeltà sia riposta ».

Studioso, scrittore, traduttore abilissimo e davvero infaticabile, il Lampredi molto tradusse dal greco e dal latino; e non solo dal latino classico ma anche da quello umanistico-rinascimentale, e giovò certo alla cultura di tanti suoi contemporanei data la notorietà e il credito di cui godette sua vita natural durante. Tanto per far qualche altra citazione dirò che tradusse il *De nativitate Domini* di Scipione Capece, uno dei più forbiti scrittori latini del Cinquecento, e intitolò la traduzione: *Carme genetliaco di Gesù Cristo*, e la stampò a Napoli nel 1833. Era un *carmen deperditum* e fu rinvenuto dal dotto discendente Giuseppe Capece, arcivescovo di Taranto, a cui Lampredi lo dedicò, affermando che l'autore vi si rivela degno emulo di Virgilio, assai meglio che lo stesso Sannazaro.

Aveva già pubblicato tradotta sul *Poligrafo* un'ecloga latina dell'Ariosto, e nel 1835 la ripubblicò a Napoli (Tipografia del Ministero degli Affari Esteri) intitolandola: *Ecloga di Messer Lodovico Ariosto che non si trova stampata fra le sue opere poetiche*, e avvertendo che questa ecloga fu scritta dall'Ariosto nel 1506 in allusione alla congiura di don Ferdinando, figlio secondogenito, e di Giulio, figlio naturale del duca Ercole, per uccidere il loro fratello e signore Alfonso d'Este, congiura scoperta dal card. Ippolito. Del Lampredi meritano particolare ricordo le sei sue *lettere filologiche e critiche*, con aggiunto un dialogo, pubblicate tre volte: prima nel 1818 sul *Giornale Enciclopedico*, di Napoli, poi in volume, sempre a Napoli, nel 1820, e finalmente più tardi a Milano, dal Silvestri, un calibro grosso della editoria del tempo.

In queste lettere indirizzate a Saverio Petroni il Lampredi precorreva il Manzoni nel risolvere la questione della lingua. Vi affermava la superiorità della lingua toscana, precisando — come già Machiavelli e altri — che Dante, contro le sue stesse affermazioni, usò nelle sue scritture niun'altra lingua che la toscana.

Malgrado il suo temperamento esuberante, eccessivo e malgrado il suo fiero ostinato tradizionalismo in sede di cultura e di vita, il Lampredi seppe anche non di rado essere equanime, ragionevole e sereno. Lui che pur stette dalla parte dei classicisti contro i romantici nella famosa zuffa letteraria dal nome lungo, da noi rammentata già, e dichiarò di avversare il Foscolo perché corifeo, secondo lui, dell'*audace scuola boreal*, non si mostrò, almeno nei suoi tardi anni, caparbio e irragionevole oppositore del romanticismo. Nel 1831 distingueva da quello *pregiudizievole e pernicioso* il romanticismo del « valoroso Manzoni, nutrito di studi classici » e affermava non tutte da riprovare le

norme romantiche. E in quanto a vita sociale e politica, in una lettera del giugno 1833 al principe di Canosa diceva di essere inchinevole alle riforme, ma senza patteggiare con una rea e svergognata licenza benché i rei e falsi amici ve lo spingessero.

Veramente degna di ricordo, di studio e di considerazione — malgrado i gravi o gravissimi torti — la figura di Urbano Lampredi, promotore di cultura ed esponente della società studiosa dei suoi tempi. A un'equa valutazione di quel che fu e di quel che produsse nocque e nuoce straordinariamente l'essere lui stato e l'essersi serbato ingiusto e ingeneroso nemico e demolitore di Ugo Foscolo. Né gli giovò punto la sua apatia, il suo completo assenteismo rispetto alla esordiente vita risorgimentale italiana dell'età che fu sua. A tutto questo è da aggiungere la eccessiva frammentarietà della sua produzione, dovuta alla indisciplina della sua anima, della sua vita, della sua cultura: assai più giornalista e polemista che studioso paziente, assiduo: cattedra troppo ambulante la sua!

Ma pur godette la stima e la simpatia di non pochi. Cordialissima l'ospitalità concessagli da Napoli nell'estremo tredicennio di vita. Nel 1835 ebbe la cittadinanza napoletana, e in una lettera a un amico parlando della sua vita tanto diversa, tanto mossa, tanto inquieta, assicurava di sentirsi legato a Napoli più che alla nativa Firenze, e con l'epigramma seguente ne adduceva il motivo:

ché quella (*Firenze*) m'aiutò giovane e forte;
questa (*Napoli*) in vecchiezza mi campò da morte.

A Napoli fu confortato dalla conversazione di giovani che volentieri lo frequentavano, e quando morì (il 22 febbraio 1838) ebbe funerali imponentissimi anche per gran concorso di personalità e di un infinito stuolo di giovani: i principali periodici ne compiansero la morte e lo ravvicinarono al Parini — da circa un quarantennio scomparso — per la severa e dignitosa povertà.

Riconoscimenti autorevoli non gli mancarono né prima né dopo. Abbiamo riferito dianzi il giudizio del Tommaseo su lui traduttore.

Emanuele Rocco molto benevolmente lo qualificò « dottissimo ellenista e matematico, onore delle lettere italiane, critico severo e assennato.... Moriva povero qual visse in mezzo alle angosce di un'afflitta vecchiezza, comprovando col suo esempio che le virtù del cuore e della mente sono le migliori consolazioni del saggio infelice ».

Più tardi e con maggiore aderenza alla storia, Guido Mazzoni l'ha detto: « censurato per difetti veri, calunniato di colpe appostegli a torto.... la penna pungente gli adirò contro non pochi.... vivace d'ingegno e di sali.... non produsse ciò che poteva nella critica dell'arte altrui, pago de' rapidi articoli e delle scritture polemiche ».

PASQUALE VANNUCCI

## NINO SAVARESE *

Su la copertina di una copia del suo primo libro, *Le novelle dell'oro,* Nino Savarese lasciò scritto di propria mano: — roba vecchia! Se si dovesse rispettare tale giudizio severo si dovrebbe discorrere dell'opera del Savarese incominciando dall'*Altipiano*, pub-

* Nino Savarese nacque a Enna l'11 settembre 1882, e morì a Roma l'8 gennaio 1945. Ecco l'elenco delle sue opere: *Le novelle dell'oro,* Napoli, Pierro, 1912; *L'Altipiano. Pagine,* Roma, « Novissima Editrice », 1915; *Pensieri e allegorie,* Firenze, Vallecchi, 1920; *Ploto l'uomo sincero,* novelle, Milano, Treves, 1922; *Ricordi di strada,* novelle, Foligno, Campitelli, 1922; *Gatteria,* romanzo, Roma, Agnino, 1924; *Malagigi,* romanzo, Roma,

blicato nel 1915, proprio come lui voleva. Ma i limiti posti dai critici sono diversi e a volte più larghi di quelli che gli scrittori pongono a se stessi, sotto il peso delle intenzioni e dei propositi o giudicando le proprie rappresentazioni. Così il ripudio delle *Novelle dell'oro* non dovette dipendere soltanto dal riconoscimento della loro pochezza artistica, ma anche dai nuovi concetti su la poesia, lo stile e la liricità che il Savarese fece propri nei primi anni di dimora a Roma, verso il 1910. Concetti che chiamo *vociani* perché s'intenda facilmente quali siano e da quali presupposti traggano origine: negazione del valore artistico delle forme narrative, sazietà e fastidio di ogni specie di naturalismo e delle rappresentazioni con contenuto paesano e regionale. Anche il Savarese, io credo, nel porsi risolutamente fra i seguaci del nuovo movimento letterario, dovette giudicare vecchio e trito il contenuto paesano, del tutto insipida la solita regione, Sicilia o Sardegna o Napoli o Romagna che fosse, e letteratura accademica, in fascio, l'opera dell'Albertazzi e quella del Pirandello, i romanzi della Deledda e le novelle del Pastonchi, per indicare alcuni degli scrittori in piena maturità artistica negli anni della « Voce ».

Però la vita paesana rappresentata nelle *Novelle dell'oro*, l'amore di quella particolare vita dei campi nella sua terra, nel cuore della Sicilia, furono nel Savarese un contenuto e un sentimento nativi e schietti e potenti, e se lo scrittore poté trascurarli o soffocarli, sempre rispuntarono nella sua fantasia, pur nel rigoglio delle considerazioni moraleggianti, delle pagine liriche o puramente descrittive. D'altra parte, senza essere propriamente un letterato che si compiace d'imitare i grandi modelli di poesia o di tradurne il linguaggio nel proprio linguaggio, il Savarese ebbe maestri d'arte e di vita alcuni scrittori, Cervantes Voltaire Leopardi fra gli altri, dei quali ricreò, diremo, l'aria nei propri libri. E il Voltaire dei romanzi satirici è presente nelle rappresentazioni, per altro verso indipendenti e originali, *Ploto l'uomo sincero* e *Gatteria*; l'aria del *Don Chisciotte* e delle *Novelle esemplari* si respira in *Malagigi* e nella *Storia di un brigante* e un poco in tutte le narrazioni paesane e campagnole; le *Operette morali* sono l'alto esempio di tutti i *pensieri* e le *allegorie* e le *operette* che il Savarese scrisse in trenta o quarant'anni di lavoro, tributo nello stesso tempo al frantumismo lirico e gnomico, così diffuso fra gli scrittori nuovi, prima e dopo la guerra del '15.

Ma il Savarese ebbe nativo il dono della narrazione, sia pure nel breve respiro della novella, e in questo campo raggiunse non poche volte la perfezione del proprio stile, e la potenza lirica degli affetti. L'ultimo suo libro, *Novelle di ogni sorta*,[1] conferma pienamente questa asserzione. È una scelta ben fatta di cose pubblicate anche in anni lontani, in *Ploto* (*Tre ragazzi - Filippa*), in *Ricordi di strada* (*Pane e vino, La morte del porco, Una morte, Spettacolo d'onore, Due animuli in città*), in *Storie e fantasie* (*La vigna, Lo scandalo della fiera*), e dimostra l'unità dell'ispirazione nello scrittore, i limiti e la qualità del suo mondo.

La scena è l'altipiano su cui sorge Enna e la sottostante conca del Dittàino, cui fanno da sfondo appunto i bastioni rocciosi di Enna e di Calascibetta. In quella campagna il Savarese ebbe un suo podere e la casa della villeggiatura, visse in affettuosa di-

---

Lunario Siciliano, 1929; *La goccia sulla pietra*, Torino, Buratti, 1930; *Storia di un brigante*, Milano, Ceschina, 1931; *La Sicilia*, Roma, « Novissima », 1931; *Storie e fantasie*, Milano, Ceschina, 1932; *Operette*, Roma, « Novissima », 1933; *Rossomanno. Storia d'una terra*, Milano, Ceschina, 1935; *Singolari avventure* (*Ploto, Gatteria, Malagigi*), Lanciano, Carabba, 1936; *I fatti di Petra. Storia di una città*, Milano, Ceschina, gennaio 1937; *Sul romanzo italiano. Noterelle*, Palermo, Sandron, 1938; *Nostra terra. Notizia intorno alle nuove bonifiche*, Roma, Istituto Nazionale di Cultura fascista, 1939; *Il Capo Popolo. Storia di uomini e di folle*, Milano, Ceschina, 1940; *Cose d'Italia*, Firenze, Parenti, 1940; *Ricerca d'un'ombra*, Firenze, Sansoni, 1942; *Cose d'Italia. Con l'aggiunta di alcune cose di Francia*, Roma, Tumminelli, 1943; *Cronachetta siciliana dell'estate 1943*, Roma, Sandron, 1944; *L'Altipiano*, seconda ediz., 200 esemplari numerati, Milano, Garzanti, 1948; *Novelle d'ogni sorta*, Milano, Ceschina, 1958.

[1] Nino Savarese, *Novelle d'ogni sorta*, Milano, Ceschina, marzo 1958.

mestichezza con gli umili e i contadini, ne ammirò le virtù e ne compatì i difetti con un sentimento cristiano della vita, senza mai giudicare la povera gente dall'alto di una presunta superiorità né vuotamente esaltarla per spirito di parte.

Uomini e cose, in queste rappresentazioni agresti e paesane del Savarese, non divengono mai idillici, tanto menò arcadici. Oltre la zona appoderata e le case di villeggiatura che hanno vicini un po' di selva e l'utile orto allato del giardinetto fiorito, nella distesa deserta del latifondo si agita il brigantaggio con i truci delitti di Nardo Cacciato [2] mentre nell'ombra, con la connivenza universale imposta dalle circostanze, prospera l'abigeato. E altri delitti succedono, fuori del mondo della mafia e della malavita, per la difesa folle della proprietà, per le feroci esplosioni dello spirito di gelosia e di vendetta. Pure nelle opere agresti più degne, nella semina, nella mietitura, nella trebbia i contadini sono visti da Savarese con senso religioso, hanno un raccoglimento grave come nella presenza di Dio, e nella dura sofferenza degli stenti e, talvolta, della fame, hanno una rassegnazione non bruta, non fatalistica ma piena di forza d'animo, piegata soltanto a una volontà suprema.

Gran parte, insieme con gli uomini della terra, hanno gli animali domestici, i muli gli asini i porci più dei cani e dei gatti. La comprensione dei loro movimenti segreti è così attenta e profonda da spingersi a limiti inconsueti, da valicare la zona della natura e penetrare dove l'inconosciuto diventa mistero. Un asino giovane e gagliardo è assalito dal desio d'amore e il padrone, pur compatendolo, è costretto a tenerlo legato alla pastura. Un contadino saputo propone la castrazione quale unico rimedio ai possibili mali che l'asino potrà commettere, ma il padrone non ha cuore di farla. Una mattina, appena sbucato dalla viottola su lo stradale, l'asino prese la rincorsa con un raglio poderoso che fece trasalire tutte le altre bestie che andavano al lavoro, scrollò il carico dalla schiena e visto che il padrone lo tratteneva per la cavezza e lo tempestava di legnate, gli addentò un braccio. A stento il padrone fu salvato da un soccorritore che spaccò quasi la testa alla bestia con una bastonata (*Il morso dell'asino*). È una rappresentazione perfetta. Dapprima umoristica, si ride allegramente con il primo raglio, con il sovrapporsi subitaneo della carica della maschilità all'imagine innocua dell'animale. e con la proposta cupa della castrazione. Il morso invece è terribile e tragico.

Per un attimo, narra il padrone, ci trovammo faccia a faccia in una nuda presenza, in un rapporto nuovo e pauroso. Vidi balzar la sua forza e la sua oscura potenza da tutti i suoi silenzi del passato, e mi parve che tutte le cose mi mostrassero un altro volto che io non conoscevo. All'improvvisa rivelazione, che mi mostrava le vestigia delle note apparenze, nella terribile deformazione che mi stava davanti il mio spavento fu pari alla meraviglia.... L'asino si avventò su me, mi prese un braccio tra i suoi denti, arricciando il muso, spalancando la bocca con un furore che io non avrei mai sospettato. Caddi a terra gridando, esso mi fu addosso e stava per addentarmi alla gola, e già sentivo il suo fiato selvaggio e rovente. Ma la gente dello stradale era intanto saltata dalle cavalcature in mio aiuto, e uno più lesto degli altri si lanciò sull'asino e gli vibrò sulla testa un colpo del suo poderoso bastone, che fu quello che mi salvò.

La tragicità di questo attentato animalesco si attenua umoristicamente nella chiusa inattesa, per cui si prova pena dell'asino ridotto come un cencio dalle percosse, « un occhio perduto, il pelo irto e sporco, i fianchi infossati », mentre si ride della strana proposta fatta al padrone di costringere il soccorritore troppo violento a pagar la bestia malconcia.

Con eguale perfezione d'arte è detto il caso meraviglioso di un mulo che, infastidito delle chiacchere interminabili dei sensali, « levò il muso in aria, tirò un soffio gagliardissimo e nello stesso tempo si udì, o parve, una voce somigliante a quella di un uomo, ma più grave, più cupa e fuori tono. — Basta! » (*Lo scandalo della fiera*). Il mulo non

---

[2] Cfr. *Storia d'un brigante*, Milano, Ceschina, 1931.

parlò più finché visse, ma il suo padrone rimase sempre in sospetto e guardingo, smise di maltrattarlo con frustate e parolacce e bestemmie, « né osò più, in sua presenza, bastonare la moglie, che era donna, in verità, testarda e linguacciuta oltre modo, quasi temendo che una bestia, potesse prendere le difese di una cristiana ».

Ma senza alcuna temperanza di riso e di pena è la visione del martirio degli animali, nella *Morte del porco*,[3] nella *Morte degli animali*,[4] in *Due animali in città*. Savarese osserva con uno sguardo fermo, quasi crudele nella sua ostinatezza, l'inferno dei macelli rosseggianti, dei poveri animali che impazziscono nel presentimento dell'uccisione, dei corpi squartati appesi ai ganci nelle botteghe ordinate alla vendita della carne. Un senso di repulsione viene dal vedere attuata dall'uomo nel suo aspetto demoniaco la legge terribile del dolore e della morte di tutte le cose create, e la natura si sveste di ogni sua luce benigna per rimanere soltanto opera di malvagità e di orrore, il vero inferno delle creature viventi.

L'uomo è anche umano oltre che demoniaco: cura e protegge gli animali invecchiati e inabili al lavoro [5] con una indulgenza e una tenerezza che muovono il cuore, e lo scrittore per suo conto sorride benevolo considerando gli « umori dell'asino e del contadino », la « notte degli animali », i « cavalli in fuga ».[6] Un capolavoro è *Giovannina*. Il contadino Carmelo Messina, detto il Sorcio, ricorda dopo anni e anni come fosse ieri, la morte di una mula così chiamata, di rabbia, per essere stata morsa alla gola da un cane nero, malato. Poiché non aveva cuore di sparare su la povera bestia, il maresciallo dei carabinieri la finì lui con un colpo di fucile.

> Mia moglie e tutti i miei figli ascoltavano dietro il Maresciallo e tremavano come se dovessero ammazzare noi. Ce ne andammo lontano, in un punto dove ci sono certi pozzi di una miniera abbandonata. Entrammo tutti in uno dei più profondi, ci mettemmo a sedere per terra, ed aspettammo. Non sentivamo nulla ed eravamo quasi al buio, che non si vedeva che un pezzetto di cielo grande quanto un crivello. Quando uscimmo andavamo piano piano, sempre col timore di udire il colpo. Ma era passato molto tempo. Il Maresciallo se n'era già andato, e tutto era finito.

Il cuore di questo mondo agreste però è il pane: opera religiosa del contadino che lo semina e lo raccoglie nei campi, cura sacra delle donne mentre impastano la farina e la cuociono nel forno. Fra le pagine belle di Savarese è *Il primo pane* [7] ispirato dal mito di Cerere, proprio della sua Enna. Ma lui sfuggì alla tentazione di ripresentare il mito antico nella sua prosa semplice e unita, di una sobrietà classica e attenta. Cerere, per il nuovo poeta che crede nella Provvidenza, è soltanto la moglie del re Sicano, e la Provvidenza le inspira dapprima la scelta della pianticella del grano fra le erbe più umili, poi di mangiare i chicchi ancor teneri avendoli abbrustoliti, di ottener la farina stritolando fra due lastre di pietra i chicchi induriti, finalmente d'impastare e cuocere il pane.

Potente è la rappresentazione di una famiglia di contadini che patisce la fame nei duri mesi dell'inverno e s'indebita sino agli occhi per comperar la farina ed elemosina persino per un pugno di farina. La necessità del pane diviene terribile, ma gli uomini non ostante non sanno rinunziare al vino, che è lusso, che è superfluo, ed è pure un po' di gioia e di luce nel grigio unito del loro stentare (*Pane e vino*).[8] E i contadini, che sono veramente il popolo, e la necessità primordiale del pane sono gli argomenti principali dell'ultima opericciuola del Savarese, *Cronachetta siciliana dell'estate 1943*.

---

[3] In *Ricordi di strada*, Foligno, F. Campitelli, 1922.
[4] In *Ricerca di un'ombra*, Firenze, G. C. Sansoni, 1942.
[5] Cfr. *L'asino vecchio* in *Storie e fantasie*, *Rosa e le bestie* in *Novelle d'ogni sorta*.
[6] Cfr. *Ricerca di un'ombra*, cit.
[7] Cfr. *Storie e fantasie*, 1932, cit.
[8] *Ibid.*

Non importano allo scrittore gli avvenimenti pubblici, lo sbarco degli eserciti anglo-americani nell'isola, lo sfasciarsi delle nostre difese, la ritirata dei tedeschi minacciosa anche per noi; non importa il terribile danno della lotta fratricida mentre lo straniero s'accampa sul nostro suolo e vi torna a far la guerra come nel tempo delle invasioni nel XVI secolo, se non per il riflesso che hanno su la povera gente, perché essa non può né mietere né trebbiare, e deve rendere conto d'ogni chilo di grano, strtta com'è nella rete del tesseramento.

Le donne, scrive il Savarese, gridano scompostamente, invocano la Madonna, trovano gli accenti più profondi e più rudi del terrore, e non tanto per la paura di morire o di soffrire, esse così avvezze alla sofferenza, ma per la sorpresa di sentirsi così violentemente separate da un lungo ordine delle cose, da una quiete che era rimasta per sì lungo tempo insospettata. In quest'aria di novità e di meraviglia, la guerra appare nella sua nuda fatalità primordiale: simile all'improvviso giungere di animali sulla preda di altri animali.

Infatti l'aereo inglese, dapprima un palpito nel fondo dell'azzurro, prendendo « la voce di una belva in corsa sulle vie dell'aria, aumenta il suo ansito ad ondate cupe, passa sul silenzio dei campi lacerandolo »; per i razzi luminosi penduli nell'aria su Enna bombardata, « le case di campagna, gli alberi e tutti i recessi dell'ampia vallata apparvero improvvisamente come violentati, strappati all'oscurità che li custodiva e li confortava nel riposo della notte ». Si aggiungono gl'incendi assurdi delle messi che violentano a loro volta la rara tranquillità delle notti senza incursioni aeree. Alla rovina dei beni fondamentali che dà la terra, alle morti degli uomini, tien dietro la rovina morale: tutti rubano e rapinano, in città e in campagna, nei magazzini abbandonati, dell'esercito, dei consorzi, delle case private e delle fattorie, dopo che i soldati di tutte le nazioni della terra sfondano le porte dei pollai e uccidono pecore e bovini per sfamarsi.

In tali condizioni di cose il Savarese sente che il popolo della terra è solo in un'Italia, che è come una nave abbandonata nella tempesta. Ma la solitudine potrà essere la sua salvazione.

Se ne vadano tutti nelle grandi città, esclama chiudendo la *Cronachetta*, come in una raccolta di appestati, i falsi eroi della politica, i trafficanti della vanità, gli insopportabili virtuosi della retorica, e tutti coloro che nella sventura comune non hanno visto altro, e non vedono, che sempre nuove e più vaste possibilità di commerciare e di arricchire.

E restino i più puri e i più forti nelle campagne, sui mari che cingono la nostra terra, nei paesi solitari, alti sui monti o sperduti nelle vallate, nelle aule piene di ragazzi come quelle conche segrete dove si raccoglie l'acqua pura che esce dalla terra.

L'Italia non può perire: Dio la illuminerà.

Questo sentimento del Savarese, così ostile agli uomini delle classi dirigenti, ai politici di ogni sorta, alla grande città che nelle sue industrie e nei suoi commerci mostra soltanto gli aspetti negativi dell'odio e della cupidigia, è vigoroso e spontaneo, e gli accadimenti della guerra in Sicilia nell'estate del 1943 l'hanno fatto insorgere nel suo animo con una pienezza che prima non aveva mai avuta. Ma i suoi romanzi storici, li chiamo così soltanto per una definizione momentanea, *Rossomanno*, *I fatti di Petra*, *Il Capo Popolo*, la stessa *Ricerca d'un'ombra*, sono tutti pervasi dello stesso sentimento. I fatti più rilevati delle guerre e delle conquiste, i crolli degl'imperi, il mutare delle dominazioni, le rivolte, gli eccidi, la fine delle dinastie si annullano, direi, dinanzi all'aspetto immutabile della terra, dal fondo dei tempi, dai miti di Sicano e di Cerere, di Ercole e dei Lestrigoni; dinanzi all'opera eguale del contadino che dal seno della terra fa nascere il grano e procura il pane.

Di tutti, *Il Capo Popolo* è il più notevole e il più vicino, nello spirito, alla *Cronachetta*. Il suo argomento è la sommossa siciliana del 1647, nello stesso anno in cui a Napoli insorsero i lazzari, che furono per pochi giorni capeggiati da Maso Aniello. Così

a Palermo nell'agosto fu capo delle plebe in rivolta Giuseppe d'Alesi. Sommosse tutte che tengono dietro alle carestie e scoppiano qua e là, specialmente nei dominî spagnuoli, nel milanese, a Napoli, in Sicilia, quali incendi improvvisi e subito spenti, perché non alimentate da alcuna idea politica, disordinate e confuse.

Giuseppe d'Alesi è imaginato con simpatia dal Savarese. Le sue intenzioni sono rette e cristiane, il suo agire è disinteressato: vuole il bene del popolo e il pane per tutti, senza spargimento di sangue, senza violenze e furti e rapine. La folla lo segue fiduciosa come fosse un dio tre o quattro giorni; poi gli si mettono contro gl'insaziati di sangue e di bottino; i pescatori della Kalsa, invidiosi dei conciapelli, che sembrano favoriti dal capo popolo, si alleano con i nobili per perderlo, facendolo apparire traditore del moto, e l'uccidono. Ma il capo popolo non è affatto uomo d'azione: gira per la città, nelle chiese, nei conventi, presiede adunanze, parla alla folla, ed è fuori di quel mondo e di quel tempo. Simile al brigante Michele Galardo, anche Giuseppe d'Alesi è capo popolo per caso: ha l'animo di un solitario e di un errabondo, cui spiace la convivenza con gli altri uomini, anche nella famiglia, e il soffoco delle vie cittadine; è fratello di Ploto, vorrebbe essere sempre sincero, spezzare l'incrostazione delle menzogne convenzionali e delle abitudini. Però strane e discordi sono le visioni truci della violenza plebea, attorno a lui: le teste infisse in cima a una pertica per servire da insegna, i cadaveri sconci degl'impiccati pendenti con la testa in giù dalle forche. Allo stesso modo strane e veramente demoniache sono le crudeltà di Nardo Cacciato, fra le quali viene a trovarsi il povero Michele Galardo. Più dolorosi e belli, di contro gli sconvolgimenti terribili della guerra e della sommossa, si levano i pianti delle madri, il terrore delle piccole creature. Per tutta la narrazione del *Capo Popolo* scorre, direi, come un rio sottile, quasi invisibile eppur lucente, il senso dell'amore segreto di Lia, la giovine sorella di Giuseppe d'Alesi, in principio segnato dal semplice particolare di un vaso di garofani lasciato sul davanzale della finestra nella casetta di Polizzi, in fine dal canto di fedeltà grave e accorato che l'amante leva per lei nel silenzio notturno dopo che la sventurata è tornata in paese. Ma tutti gli avvenimenti di quegli anni di carestia e di fame, a Palermo e in Sicilia, tutti i fatti della storia, prossimi o remoti che siano, si assommano per Savarese nello strazio della madre infelice, che tenta invano di giungere ad accarezzare con le mani tremanti la testa del figlio esposta per ludibrio ed ammonimento dietro l'inferriata d'una finestra. Per viltà abietta dei magistrati la povera donna viene imprigionata per giunta insieme con la figlia giovinetta; liberata e tornata in paese fu bandita dalla casetta di Polizzi dal feudatario feroce, costretta a ramingare, vecchia e stremata di forze, da un paese all'altro. « A ripensarli — così chiude l'opera sua lo scrittore —, tutti gli avvenimenti passati, e i pensieri e le ragioni che li avevano mossi, sembravano vani e incerti, forse tutti errori e illusioni: solo il dolore di quella madre cui nessuno badava era una verità, una verità eterna che saliva a congiungersi con l'immensità del cielo, ora tutto scuro, con la prima stella della sera, laggiù, sulla linea delle ultime colline ». E la verità eterna del dolore degli individui e del pianto delle madri, alta sugli avvenimenti della storia, è detta in modo perfetto nel *Racconto di guerra*.[9] Esso fa ricordare *Le figurine* di Adolfo Albertazzi non tanto per la somiglianza del particolare del ritorno a casa del reduce quanto per la ricchezza poetica, poiché *Le figurine* sono un capolavoro. *Racconto di guerra* è posteriore alla *Cronachetta dell'estate 1943*, per cui è una delle ultime cose belle scritte da Savarese.

Un soldato, reduce dal fronte, dalla Calabria torna a casa a piedi. Chiede del figlio, che non lo vede con la madre: suppone che sia fuori, nei campi, a badare le pecore e le lacrime mute della moglie e dei genitori gli fanno apprendere che il ragazzo è morto. « Non aprì più bocca: rimase con gli occhi sbarrati, le mani nei capelli e non piangeva ». Soltanto il giorno dopo, rimasto solo con la moglie in campagna, si fa narrare in che

[9] Cfr. *Novelle d'ogni sorta*, cit.

mòdo avvenne la morte del figlio, durante un mitragliamento aereo di velivoli inglesi o americani. L'elegia materna è cantata, direi, con un tono piano, tristissimo nella sua pacatezza e nell'icasticismo dei particolari strazianti. Più della morte stessa del ragazzo stringe il cuore il suo funerale. La bara legata al basto di una mula va sullo stradale deserto e rotto dalle bombe seguìta soltanto dalla madre e dalla nonna. Un sacerdote, incontrato per caso, sente la carità del proprio ministero e si ferma a benedire la salma. Poi si piega alla dolorosa preghiera della madre e accompagna il funerale sino al camposanto.

La chiusa del racconto non manca di significato anagogico: può parere retorico, ma è poesia vedere l'uomo con il suo lavoro iniziare il risanamento delle distruzioni e delle piaghe della guerra, continuare la vita dopo la desolazione della morte.

Mattia, che non aveva detto una parola durante tutto il racconto, posò una mano sulla spalla della moglie, ed essa ricominciò a piangere.

— Povero Bastiano.... l'ho avuto sempre davanti gli occhi.... di notte mi svegliavo e lo chiamavo, mi parlava il cuore.... Ora siamo rimasti soli e siamo rovinati. Ma la zappa se la sono presa?

— No, la zappa è lì.

Mattia la prese, la guardò da tutti i lati, passò una mano sulla ruggine che aveva fatta, e se ne andò a zappare dietro la casa.

AURELIO NAVARRIA

## IL CASO MAURIAC

### II.

Se accettiamo di prendere sul serio Mauriac quando si assume l'incarico di diffondere graziosamente e fumettisticamente i luoghi comuni dell'antintellettualismo, è solo perché la fissazione all'infanzia (con conseguente fissazione alla madre) è un elemento capitale per la comprensione del « caso » Mauriac. *Le Mystère Frontenac* (1933) è appunto caratteristico di questi atteggiamenti. In esso si racconta la storia ampiamente autobiografica e senza grandi sviluppi di trama, dell'infanzia e dell'adolescenza di un *fils de famille*; ma, più é oltre che la storia di una famiglia, *Le Mystère Frontenac* è l'esaltazione dell'*esprit de famille* di cui Mauriac, pur mettendone in rilievo qualche lato più vistosamente ridicolo, parla con voce spezzata dalla commozione. Questa è la sua tribù, infatti, il fertile e ricco suolo da cui è sbocciato Yves Frontenac, che è poi Mauriac stesso. Il libro, letterariamente mediocre, è invece interessantissimo perché ci descrive le conseguenze generali, sul piano della personalità, dell'inserimento nel *clan* e dell'attaccamento morboso alla madre. La tribù è dunque dominata dal gelido e pio fervore della madre-vedova che è vista anche nei suoi difetti, i più folkloristici e anodini, ma comunque venerata. Ed è nel *clan*, dicevo, che Yves, a poco a poco, di piccola crisi in piccola crisi, assiste allo sbocciare del proprio genio poetico, che sguscia dall'involucro dell'infanzia agiata e protetta ancora avvolto nei suoi umori più vischiosi: la madre e Dio, come sempre confusi. Ma ecco che appare, all'interno dell'adolescenza, un altro tratto fondamentale di Mauriac: il disgusto verso se stesso, facilmente interpretabile come il riflesso psichico più immediato della paura dell'amore. Ma l'altro istinto mauracchiano, quello narcisistico, interviene per stabilire, almeno in superficie, l'equilibrio del carattere. Tutta la compiaciuta morbosità dell'autore e il suo spontaneo compensarsi in uno smanioso bisogno di autoaffermazione, è già qui dentro:

Non erano i suoi a disprezzarlo; era lui stesso che credeva alla propria miseria e al proprio nulla. Le sue spalle strette, le sue deboli braccia lo disgustavano. Eppure, gli

veniva la tentazione assurda di salire, una sera, sulla tavola del salotto di famiglia e di gridare: « Io sono re! Io sono re! ».[29]

Ma il vertice del romanzo è raggiunto nel momento in cui Yves prende coscienza di essere un predestinato da Dio. Nello stesso tempo egli ha la rivelazione del male. La scena si svolge dopo un ricevimento nella villa di Yves dal quale egli esce un po' brillo:

Yves saltò un fosso; era un po' ubriaco (non quanto avrebbe potuto temerlo, dato che aveva bevuto gagliardamente). Il suo rifugio, la sua tana lo aspettava, circondata e protetta da quei giunchi che gli abitanti delle Lande chiamano *jaugues*, e dalle felci alte come corpi umani. Era il luogo delle lagrime, delle parole pazze, delle ispirazioni; era di lì che interpellava Dio, ora pregandolo ora bestemmiandolo. Da parecchi giorni non vi veniva più; già, nella sabbia non calpestata, i formicaleoni avevano scavato i loro piccoli imbuti. Yves prese una formica e la buttò in uno di essi. Tentava di arrampicarsi, ma le pareti mobili si disfacevano sotto di lei, e già, dal fondo dell'imbuto, il mostro lanciava sabbia. Appena la formica estenuata aveva raggiunto l'orlo dell'abisso, scivolava di nuovo. E, d'improvviso, si sentì presa a una zampa. Si dibatteva, ma il mostro la trascinava lentamente sotterra. Spaventoso supplizio. Intorno, i grilli vibravano nel bel giorno calmo. Le libellule esitavano a posarsi; le eriche rosa e rosse, piene d'api, sapevano già di miele. Yves vedeva solo agitarsi sopra la sabbia la testa della formica e due zampette disperate. E quel ragazzo di sedici anni, chino su quel minuscolo mistero, si poneva il problema del male. La larva che crea quel trabocchetto e che ha bisogno, per vivere e diventar farfalla, d'infliggere alle formiche l'atroce agonia; la risalita terrificante dell'insetto fuori dell'imbuto, le ricadute e il mostro che l'agguanta.... Quell'incubo faceva parte del sistema.... Yves prese un ago di pino, disseppellì il formicaleone, piccola larva molle e ormai impotente. La formica liberata riprese la sua strada con la stessa aria affaccendata delle sue compagne, senza che paresse ricordarsi di quel che aveva subìto — forse perché tutto ciò era naturale, perché era secondo la natura.... Ma Yves stava lì, col suo cuore, colla sua sofferenza, in un nido di giunchi. Anche se fosse stato il solo essere umano a respirare sulla superficie della terra, egli bastava a distruggere la necessità cieca, a spezzare quella catena senza fine di mostri ora divoratori ora divorati; poteva romperla, il più piccolo moto d'amore la spezzava. Nell'ordine terribile del mondo, l'amore introduceva il suo adorabile sconvolgimento. È il mistero del Cristo e di quelli che imitano il Cristo. « Tu sei scelto per questo.... Io ti ho scelto per portare il disordine in ogni cosa.... ». Il ragazzo disse ad alta voce: « Sono io che parlo.... » (e appoggiò le due mani sul volto in sudore). Siamo sempre noi a parlare a noi stessi.... E cercò di non pensare più. Altissimo nell'azzurro, verso sud, spuntò uno stormo di palombi, ed egli li seguì con lo sguardo fino a che furono scomparsi. « Tu sai bene chi sono io, diceva la voce interna, Colui che ti ha scelto ». Yves, accoccolato sulle scarpe, prese una manciata di sabbia, e la buttò nel vuoto; e ripeteva, perduto: « No! No! No! ».

— Io ti ho scelto, ti ho posto in disparte dagli altri, ti ho marchiato col mio segno.

Yves strinse i pugni: è solo delirio questo, si diceva, del resto era in preda ai fumi dell'alcol. Che lo si lasci tranquillo, egli non chiede nulla. Vuole essere un ragazzo della sua età, simile a tutti quelli della sua età. Sarebbe pur riuscito a sfuggire alla sua solitudine.

— Sempre la ricreerò intorno a te.

— Non sono forse libero? Sono libero! — gridava.

Si mise in piedi e la sua ombra si muoveva sulle felci.

— Sei libero di trascinare per il mondo un cuore che non ho creato per il mondo; — libero di cercare sulla terra un cibo che non ti ho destinato; libero di cercare di placare una fame che non troverà nulla alla sua misura: tutte le creature non potrebbero appagarla, e tu correrai dall'una all'altra....

— Sto parlando a me stesso, ripete il ragazzo, sono come gli altri, somiglio agli altri.[30] —

Come vedete, Mauriac si prende per Giovanna d'Arco; a parte questo, è da notarsi il tono apparentemente doloroso con cui il ragazzo prende in prospettiva il suo avvenire e, soprattutto, l'annuncio che gli è fatto della sua incapacità di fermarsi a una creatura e il suo correre disperato dall'una all'altra: come risultato del sentirsi escluso in quanto *eccezione*, in quanto *singolarità*. L'impossibilità del rapporto è assunta come una predestinazione. Yves sale dunque a Parigi, si dà a un'insulsa dissipazione mondana costante-

[29] *Ibid.*, 66.
[30] *Ibid.*, 118-21.

mente avvelenata da un sentimento di vuoto e di colpevolezza. Prima e dopo la morte della madre egli conosce l'amore che è come sempre uno scacco proustianamente descritto. Ma ecco il motivo dello scacco:

Ma egli domandava di più agli esseri che amava. Quell'esigenza che l'amore di sua madre non aveva mai ingannato, la trasferiva, ora, su oggetti che, fino allora, avevano potuto occuparlo, inquietarlo, ed anche farlo un po' soffrire, senza tuttavia sconvolgere la sua vita. Era stato abituato a penetrare nell'amore della madre, come s'addentrava nel parco di Bourideys che nessuna cancellata separava dalla pineta, e dove il giovane sapeva che avrebbe potuto camminare fino all'Oceano per giorni e notti. E ormai, egli entrava in ogni amore con quella curiosità di toccarne il limite; e, ogni volta, con l'oscura speranza di non raggiungerlo mai. Purtroppo, era fin dai primi passi che lo toccava; e in modo tanto più sicuro che questa sua mania lo rendeva noioso e insopportabile. Non si stancava di dimostrare alle sue amiche che il loro amore era solo apparenza. Era uno di quei melanconici ragazzi che ripetono: « Non mi ami » per ottenere l'assicurazione contraria, ma le loro parole sono penetrate d'una forza di persuasione di cui non sono consci; e alla donna che protestava fiaccamente, Yves forniva delle prove che ultimavano di convincerla che, effettivamente, non lo amava e non lo aveva mai amato.[31]

Da questo passo possiamo trarre senza equivoci la conclusione (già scontata in teoria) che la fissazione alla madre crea una sorta di impotenza; Yves deve convincersi di non poter essere amato da nessuna donna perché in ogni donna cerca oscuramente la madre. Per questo deve provocare lo scacco, perché, ovviamente, ha paura di quell'incesto che sarebbe fatalmente per lui l'accoppiamento. Il processo di questo « male » è ben descritto qui:

Yves non dubitava di essere un ossessionato; e, siccome rimuginava sempre tradimenti immaginari, non era mai del tutto sicuro, anche dopo aver preso la sua amica sul fatto, di non essere vittima di un'allucinazione.... Non è che [la sua ultima amica] fosse migliore di un'altra; ma Yves non doveva prendere coscienza che molto più tardi del potere che aveva di suscitare una paziente tenerezza in creature che, d'altra parte, lo torturavano. Come se, accanto a lui, fossero state penetrate, a loro insaputa, dell'amore materno di cui, per lunghi anni, egli aveva conosciuto il calore. In agosto, la terra, fino a notte avanzata, è ancora calda. Così, l'amore della madre morta s'irradiava intorno a lui, toccava i cuori più duri.[32]

Questo significa che Yves, il quale vuole convincersi che non può essere amato da una donna, è capace però del supremo *exploit* di trasmettere alla stessa donna quel calore che basta per renderla *apertamente* simile alla madre e, quindi, legittimamente intoccabile. Questi brani basterebbero a dimostrare l'importanza primordiale del mito della madre in Mauriac e le conseguenze che ne derivano per i suoi personaggi-portavoce. Aggiungiamo che lo scacco provoca sempre una reazione masochistica di carattere, come abbiamo già detto, espiatorio. Abbiamo così la chiave della soluzione di parecchi romanzi di Mauriac: grave malattia, tentativo di suicidio. Yves, per esempio, tenta appunto di sopprimersi senza che apparentemente vi sia un motivo sufficiente. Il vero *mystère Frontenac* è questo: l'enorme sentimento di frustrazione sessuale come inevitabile risultato del tenebroso concatenamento che travaglia Mauriac e i suoi personaggi nel subcosciente e che ha come origine l'immagine divorante della madre. Ma c'è sempre, alla fine dei libri di Mauriac, un tentativo di sublimazione e di giustificazione dell'impotenza sentimentale in vari miti: Dio, generalmente, e, nel romanzo in questione, il *clan*. Così Yves, alla fine del libro e dopo essere sfuggito alla morte, contemplando il volto addormentato del fratello Jean-Louis venuto ad essisterlo:

Si ricordava il volto consunto della madre, alla fine di una bella giornata di settembre, a Bourideys; dei suoi sguardi che cercavano Dio, oltre i più alti rami: « Vorrei chiederti, mio piccolo Yves, tu che conosci tante cose.... in cielo, si pensa ancora a quelli

[31] *Ibid.*, 194.
[32] *Ibid.*, 197.

che abbiamo lasciato in terra? ». Siccome non poteva immaginare un mondo in cui i suoi figli non sarebbero stati più il cuore del suo cuore, Yves le aveva promesso che ogni amore si sarebbe compiuto nell'unico amore. Quella notte, dopo molti anni, le stesse parole che aveva detto per confortare la madre, gli ritornano in mente. La lampada illumina il volto ammirevole di Jean-Louis addormentato. Oh! figliazione divina! somiglianza con Dio! Il mistero Frontenac sfuggiva alla distruzione, poiché era un raggio dell'eterno amore rifratto attraverso una razza. L'impossibile unione degli sposi, dei fratelli e dei figli sarebbe stata consumata fra non molto, e gli ultimi pini di Bourideys avrebbero veduto passare — non più ai loro diedi, nel viale che va alla grossa quercia, ma altissimo e lontanissimo sopra le loro cime, il gruppo eternamente stretto della madre e dei suoi cinque figli.[33]

Il *clan* è dunque la suprema apoteosi dell'inibizione e della frustrazione. Questo conchiude l'arco che ha al suo inizio il mito, apparentemente solo letterario, dell'infanzia.

Il motore primo del mondo di Mauriac, possiamo dirlo fin d'ora, non è né Dio né la critica della società, ma l'*eros* e le sue vicissitudini. Il « male », ricerca ufficiale del romanziere, è così riducibile a questa ossessione: l'incapacità di realizzare la coppia, se non l'accoppiamento. Ma, perché non pensiate che queste sono semplici illazioni di qualcuno improvvisamente morsicato dall'aspide psicanalitica, eccovi un altro romanzo in cui Mauriac ritorna sul problema della madre: *Génitrix* (1923). Ma, qui, non si tratta più delle origini dell'ossessione, ma dell'ossessione giunta al punto di maturità e di imputridimento. In *Genitrix*, si narra infatti la storia di un cinquantenne ormai mangiato fino all'anima dalla madre-mantide. Tre personaggi: la madre, il figlio-relitto Fernand Cazenave, e Matilde, la giovane e inconscia sposa entrata nel covo della *vieille mère louve* in seguito a una stizza di Fernand dopo una delle solite scenate fra madre e figlio, e subito rifiutata e respinta (fino alla rapida e solitaria morte) dallo stesso Fernand ritornato, dopo qualche giorno di impossibili carezze, alla madre, vampiro odiosoamato. Ed è appunto dopo la morte, quando ormai la donna-sposa è ormai irrimediabilmente irrecuperabile, che si opera la riconversione: rivolta di Fernand contro la madre, ossessione della donna scomparsa, senso soffocante di colpevolezza. La dominazione della madre si sgretola, ma ad essa non si oppone più che un'ombra. Il senso profondo del romanzo, per noi, è questo: Fernand è realmente, definitivamente fissato alla madre e la rivolta (che potrebbe superficialmente essere presa come un atto supremo di lucidità di fronte alle conseguenze della fissazione, come un atto di coraggio, anche se tardivo, nel tentativo di prendere possesso della propria personalità alienata e dunque della possibilità di creare la coppia), la rivolta è soltanto l'ultima capitolazione di Fernand alla madre poiché essa ha luogo, appunto, *dopo* la morte della giovane sposa. Prima, essa sarebbe stata impossibile per il semplice motivo che Fernand comincia ad amare la moglie, anche dopo la sua morte, *contro* la madre, quindi *a causa* della madre. La sua rivolta non è dunque un violento e postumo innamoramento né un atto di vero riscatto, ma il trionfo definitivo della madre sul figlio. Indiretto ma totale trionfo perché Fernand è posto ormai di fronte a un ricordo. Ed infatti quando la madre, ormai inchiodata alla poltrona da un attacco di paralisi, non è più in grado di sorvegliare il figlio con l'accanimento da bracco a cui lo aveva abituato, ecco apparire il nuovo *revirement* di Fernand che getta sul suo caso tutta la luce per definirlo:

Termina di vestirsi, vaga per il giardino, guarda di sottecchi la finestra dello studio dove un vecchio volto in agguato non lo irriterà più. È forse perché egli non si sa più così spiato che prova tanto debolmente il desiderio di raggiungere Matilde [già morta]? Bisognava dunque che quello smisurato e ossessionante amore della madre lo circondasse colle sue fiamme perché, incalzato, discendesse in se stesso fino a Matilde? Ecco che l'incendio s'è spento, — quel braciere, che lo rendeva furioso, lo lascia d'improvviso tremante di freddo in mezzo alle ceneri. Esistono uomini che sono capaci di amare soltanto contro qualcuno. Quel che li sprona in avanti verso un'altra, è il gemito di quella che abbandonano.[34]

---

[33] *Ibid.*, 253.
[34] *Genitrix*, éd. A. Fayard, 131.

Appunto: è il gemito della madre che sprona Fernand verso Matilde ed il gemito di quella che può spingerci verso un'altra non può essere che quello della donna veramente amata. Ma quest'impotenza ad amare « normalmente » non è soltanto un fattore legato a una patologia individuale, è molto di più perché postula tutto un quadro sociologico e ideologico di soffocante compressione. Ed è Mauriac stesso che, mirabilmente, ci indica il groppo insolubile che strangola il suo personaggio:

Come tutti quelli della sua razza, egli avrebbe dovuto morire senza sapere quello che è amare — come tutti quelli della sua razza, *come la maggior parte degli uomini*. Il destino giocava lo strano tiro di destare in quell'uomo acque sepolte a quali profondità! Ed ecco che la fonte fangosa si apriva in lui un lento cammino. Egli non sapeva quel che fosse. I suoi padri erano stati gli amanti gelosi dei pini e delle vigne. Suo padre, Numa Cazenave, aveva voluto che si mettesse sulla sua tomba l'argilla grassa di una proprietà che prediligeva fra tutte. Quando prese moglie, dovette chiedere a un amico come ci si serve d'una donna. A tutti quei defunti, il matrimonio aveva assicurato, oltre a un aumento di ricchezza, la continuità del possesso. Avevano opposto alla morte inevitabile la famiglia eterna. Quasi sempre un figlio bastava, uno solo, perché si perpetuasse l'esile filo di vita che trasportava fino alla fine del mondo il patrimonio senza posa ingrossato dalle doti e dalle eredità. A nessun momento della razza una passione aveva deviato quella corrente poderosa. Tutte le donne, sia dalla parte dei Cazenave che da quella dei Pélouеyre, erano di quelle che mormorano allo sposo: « Fate presto.... ». Eppure bisogna che un giorno appaia, su un anello della catena viva, una macchia di ruggine che comincia a corrodere. Sventura per quelli che vengono dopo!... La sorda inimicizia di Fernand Cazenave contro sua madre fa orrore; eppure! Era da lei che aveva ricevuto l'eredità di fiamma, ma nello stesso tempo la gelosa tenerezza della madre aveva reso impotente il figlio a realizzare in sé questo fuoco sconosciuto. Per non perderlo, ella lo aveva voluto infermo; lo aveva conservato solo perché lo aveva sprovveduto di tutto. Lo aveva allevato in una diffidenza, in un disprezzo imbecille nei riguardi delle donne.[35]

Il patologico, in Mauraic, è dunque legato alla società e alla religione. In questa bella pagina, Mauriac ci offre inoltre la chiave per spiegare la sua fenomenologia del « male » nel contesto borghese indicandocene la radice profonda: la frustrazione dell'*eros* come risultato dell'ossessione della proprietà, orco che divora l'anima e paralizza le membra. Ma Mauriac ama confondere le carte, ed è per questo che vuole creare un alibi alla passione postuma di Fernand:

Credi forse, se si fosse trattato soltanto di armarti contro tua madre, credi che ti saresti azzardato a scostare i rami e ad attirare a te quella preda che sapeva di miele? Sì, certo, dapprima fu la fame di vendetta ad animarti, ma dissimulava un'altra fame più segreta; e tu la scopri quando non è più tempo di saziarla, quando la preda di carne, la preda profumata si è dissolta ed è diventata una orribile cosa senza nemmeno nome.[36]

Non si tratta forse neanche di confondere le carte; può darsi che Mauriac non sappia *fino in fondo*, o non voglia sapere, il senso dei suoi personaggi. Saperlo, significherebbe per lui essere costretto ad andare fino in fondo a se stesso, cosa di cui ha inconsciamente paura. Per questo egli ci dà sempre dei personaggi dimidiati, come questo Fernand per il quale l'autore nel passo appena citato insinua che il movente profondo del suo comportamento è un bisogno « normale » di amore, mentre in realtà Fernand non ha affatto bisogno di amore: la madre, segretamente, gli basta. Ma c'è un altro passo in questo romanzo che ci dimostra che ogni sentimento, in Mauriac, va trasposto su un piano diverso da quello che l'autore ci propone, ed è la pagina in cui la madre, constatata la sua apparente disfatta nei riguardi del figlio, cambia atteggiamento, ma si può facilmente vedere che non si tratta di un cambiamento profondo, ma solo di una modificazione tattica. Di sentimenti autentici (anche quando non si tratta, come qui, di definire un personaggio negativo) non ce n'è in Mauriac; determinati da inconscie

---

[35] *Ibid.*, 87-89.
[36] *Ibid.*, 90.

pressioni che devono far fronte volta a volta a situazioni nuove, essi sono vischiosi, malleabili, *strategici*:

Allora il suo cuore [della madre] cominciò a somigliare a quello delle altre madri che non esige nulla in cambio di quello che dà. In quella vecchia muta che si sforzava di mangiare si scatenava una rivolta in cui la passione vinta acconsentiva finalmente all'abbandono dei suoi sacri privilegi: che egli sia felice prima di tutto! se ne avesse avuto il potere, avrebbe richiamato Matilde dalla riva dei morti. L'ebbrezza della rinuncia apriva al suo amore una prospettiva da cui fu abbagliata. Tale è l'istinto dell'amore che non vuole perire: quando la terra gli viene a mancare sotto i piedi, quando il suo cielo familiare è distrutto, *inventa un altro cielo e un'altra terra.*[37]

Ma è ormai troppo tardi; Fernand ha bisogno di odiare la madre perché ha bisogno di credere che la sua vita è perduta dato che Matilde è perduta. In realtà la sua vita è perduta perché egli è definitivamente bloccato dal nodo mostruoso che lo lega per sempre alla madre. Questo libro di Mauriac è una delle migliori denunce, anche se nei soliti modi tortuosi, reticenti e semicoscienti, della famiglia cattolica dominata dal mito e dalle realtà matriarcali.

Le due fasi essenziali della marcia dell'uomo verso le distorsioni (l'orrore di sé e lo schifo verso il coito) occupano un posto di importanza grandissima nei romanzi di Mauriac. Il disgusto di sé, della propria immagine, l'ossessione della propria bruttezza vera o presunta sono ampiamente documentate e costituiscono il sorgere del processo inibitivo. Ecco l'adolescente Raymond Courrèges, ne *Le désert de l'amour*:

A diciassette anni, càpita che il ragazzo più riottoso accetti benevolmente l'immagine di sé che gli altri gli impongono. Raymond Courrèges era bello, ma non dubitava affatto di essere un mostro di bruttezza e di sporcizia; non discerneva le linee del suo volto, ma era sicuro di non poter suscitare negli altri che lo schifo. Si faceva orrore e credeva che non sarebbe mai riuscito a rendere al mondo l'inimicizia che vi faceva nascere. Ed è per questo che, più forte che il desiderio d'evasione, egli provava quello di celarsi, di nascondere il proprio viso, di non subire l'odio degli sconosciuti. Quello scapestrato, di cui i ragazzi della Congregazione temevano di toccare la mano, ignorava quanto loro la donna e non si sarebbe giudicato degno di piacere alla più miserabile sguattera. Si vergognava del proprio corpo.[38]

In molti romanzi di Mauriac il personaggio è sottoposto alla prova dell'immagine speculare, con risultati sempre paralizzanti. Dal disgusto di sé all'impossibilità dell'accoppiamento il passaggio è immediato e questa impossibilità, badate, non ha nulla in comune colla ripugnanza cristiana. L'orrore del coito con conseguente scacco e sentimento di frustrazione sono, in Mauriac, perfettamente « laici » perché determinati dai traumi già descritti. In quasi tutti i suoi romanzi, l'accoppiamento fallito, per un motivo o per un altro, è all'origine dello sviluppo drammatico ulteriore. Per le donne, l'amore fisico è *l'ineffaçable salissure des noces*. Ecco Teresa Desqueyroux di fronte alle prime prove col marito:

Teresa, pensando alla notte che seguì, mormora: « Fu orribile.... » poi si riprende: « Ma no.... non tanto orribile.... ». Durante quel viaggio ai laghi italiani, ha sofferto molto? No, no; giuocava al giuoco seguente: non tradirsi. È facile ingannare un fidanzato; ma un marito! Chiunque sa proferire parole ingannevoli; le menzogne del corpo richiedono ben altra scienza. Mimare il desiderio, la gioia, la felice stanchezza, non è cosa da tutti. Teresa seppe piegare il suo corpo a queste finte e, in ciò, provava un amaro piacere ».[39] E più in là: « Povero Bernard — non era peggio di un altro! Ma il desiderio trasforma l'essere che l'avvicina a noi in un mostro che non gli somiglia. Niente ci separa di più dal nostro complice che il suo delirio: ho sempre visto Bernard sprofondarsi nel piacere, — ed io, io facevo la morta, come se quel pazzo, quell'epilettico, avesse corso

---

[37] *Ibid.*, 95-96.
[38] *Le désert de l'amour*, Grasset, 43-44.
[39] *Thérèse Desqueyroux*, Ed. de poche, 47.

il rischio di strangolarmi ad ogni suo minimo gesto. Per lo più, al limite della sua gioia ultima, egli scopriva d'improvviso d'essere solo e interrompeva quel suo tetro accanirsi. Bernard ritornava sui suoi passi e mi ritrovava come su una spiaggia sulla quale fossi stata buttata, coi denti stretti, fredda ».[40]

Se la testimonianza di Teresa può sembrare equivoca per motivi che vedremo poi, è facilissimo localizzare il momento dell'impossibile amplesso ne *Le Mal, Le noeud de vipères, Genitrix, Le mystère Frontanac, Le baiser au lépreux* e probabilmente in altri libri che io non ho avuto voglia di leggere. Ma prendiamo appunto un romanzo tutto basato sull'ossessione dello scacco o dell'impossibilità sessuale: *Le baiser au lépreux* (1922). Jean Péloueyre è il solito giovane e ricco proprietario, orfano di madre, stavolta. Bruttissimo, egli è in preda a devoti furori ed è talmente convinto della propria indegnità fisica che, quando esce, rasenta i muri per non destare il riso dei suoi contadini. Ma, dato che è ricchissimo, il prete del paese finisce col trovargli una moglie giovane, carina e, beninteso, povera. Ed è a partire dal matrimonio che nasce il dramma, che è, ancora una volta, il dramma dell'impossibile amplesso (non sono soltanto io ad essere monotono: è, anzitutto, Mauriac). Conoscete niente di simile a questa prima notte di nozze?

Fra le tende di cretonne due angeli velavano il loro volto vergognoso. Jean Péloueyre dovette battersi a lungo, prima contro il suo specchio, poi contro una morta. All'alba un flebile gemito segnò la fine di una lotta che era durata sei ore. Madido di sudore, Jean Péloueyre non osava muoversi, — più vergognoso di un verme vicino a quel cadavere finalmente abbandonato.

Ella era simile a una martire addormentata. I capelli appiccicati alla fronte, come nell'agonia, rendevano più esile il suo volto di fanciulla battuta. Le mani incrociate sul petto innocente, chiudevano lo scapolare un po' stinto e le medaglie benedette. Avrebbe dovuto baciare i suoi piedi, afferrare quel tenero corpo senza svegliarlo, correre, tenendolo così, verso l'alto mare, abbandonarlo alla casta schiuma.[41]

Tutto il libro è la storia di questo orrore, frammisto alla presenza morbosa della divinità:

A ginocchio contro il letto temibile, Noemi salmodiava a mezza voce le parole della preghiera: « *Prosternée devant Vous, ô mon Dieu, je Vous rends grâce de ce que Vous m'avez donné un coeur capable de Vous connaître et de Vous aimer* ». Jean Péloueyre, nell'oscurità, indovinava la contrazione del corpo adorato e se ne allontanava il più possibile. Noemi talvolta, spingendo avanti una mano verso quel volto meno odioso quando non lo vedeva più, vi sentiva sopra calde lagrime. Allora, piena di rimorso e di pietà, come nell'anfiteatro la vergine cristiana si buttava con un solo slancio verso la belva, ad occhi chiusi, colle labbra strette, ella stringeva quello sventurato ».[42] E più in là: « Suonava un'ora — un'ora di meno a tremare di schifo nelle tenebre della camera nuziale, a spiare le mosse del corpo spaventoso steso contro il suo e che, per pietà verso di lei, fingeva di dormire. Talvolta il contatto di una gamba la svegliava; allora, ella si lasciava calare interamente fra il muro e il letto; oppure un lieve contatto la faceva trasalire: l'altro, vedendola addormentata, osava una furtiva carezza. Ed era la volta di Noemi di prendere l'aspetto del sonno, per timore che Jean Péloueyre fosse tentato di andare più avanti.[43] .... Decisero di recitare insieme la loro preghiera: nemici nella carne, si univano in quella implorazione serale; almeno le loro voci potevano confondersi; l'uno accanto all'altra eppur separati, si ricongiungevano nell'infinito.[44]

Ma, si dirà, è normale che un romanziere descriva queste cose dato che sono richieste dalla natura del protagonista. Già, ma il protagonista, chi lo ha scelto? D

---

[40] *Ibid.*, 49.
[41] *Op. cit.*, I, *Le baiser au lépreux*, 162.
[42] *Ibid.*, 174.
[43] *Ibid.*, 176.
[44] *Ibid.*, 177.

perché sempre questa ossessione in Mauriac? Anche i belli, d'altronde, sono incapaci di realizzarsi nei suoi romanzi. Per questo l'ostacolo fisico posto qui dal romanziere (la bruttezza e l'orrore che suscita) non è affatto il motivo profondo. L'essenziale del romanzo è la descrizione dell'impotenza, indipendentemente dal camuffamento aneddotico. Ma ecco, come sempre la sublimazione mistica. Dopo un tentativo di Jean Pélouyere con una prostituta parigina, tentativo fallito per quello che io chiamerei delitto di fuga, egli erra sotto la luna per i Champs-Elysées deserti:

Non soffriva più; tutto era puro in lui. Si dilettava della propria miseria senza macchia [ci si chiede perché chiama macchia quella che è la sua massima aspirazione, n.d.t.]. Noemi e Jean si sarebbero amati in un giorno d'estate senza tramonto. Già da ora, assaporava l'accordo della loro carne glorificata. Oh! luce in cui si sarebbero chiamati i loro corpi immortali, i loro corpi incorruttibili! [45]

La tragedia di questi cattolici è che nessuno, ormai, può più prendere sul serio le loro tragedie che hanno una fatale tendenza a trasformarsi in farse. Che Mauriac mi perdoni.... Ma, sempre secondo lo schema di cui ormai sarete annoiati anche voi, Jean, giunto nella fase più masochistica, provoca la propria morte frequentando un tisico all'ultimo stadio. Acchiappa la malattia e se ne va anche lui. Noemi si conserva fedele alla memoria del marito, vincendo la tentazione che la spinge verso un giovane medico che le ronza intorno. E qui, abbiamo un brano che concentra tutto Mauriac. È la fine del romanzo:

Senza dubbio, fuggendo così, ella pensava che il paese non avrebbe accettato senza cacciare alte grida che decadesse dalla sua posizione di vedova ammirevole; pensava anche che una clausola del testamento di Monsieur Jérôme [padre di Jean, e ancora vivo] avrebbe impedito sempre ai d'Artiailh [genitori di Noemi] di acconsentire a quello che la signora d'Artiailh chiamava « uno stupido matrimonio ». Ma simili ostacoli, l'istinto di Noemi non li avrebbe spazzati via, se non fosse stata dominata da un'altra legge più alta del suo istinto? Piccola, era condannata alla grandezza; schiava, bisognava che regnasse. Quella borghese un po' spessa non poteva non andare oltre se stessa: ogni strada le era sbarrata, fuorché la rinuncia. Da quel momento, nella pineta piena di mosche, ella conobbe che la sua fedeltà al morto sarebbe stata la sua umile gloria e che le era impossibile sottrarvisi. Noemi corse così attraverso gli sterpi, finché, sfinita, colle scarpe pesanti di sabbia, dovette stringere una quercia rachitica sotto il saio delle sue foglie morte ma frementi di un soffio infuocato, — una quercia nera che somigliava a Jean Péloneyre.[46]

Dunque, Mauriac ci fa vedere lo slancio naturale che spinge la giovane donna verso il medico. Mauriac è lucido, quindi, constata. Poi, artificialmente, blocca tutto il processo, prima facendoci toccare con mano gli impuri motivi che trattengono la donna (chiacchiere, eredità) e poi, barando apertamente, coll'introdurre la sublimazione: « *Piccola, era condannata alla grandezza* ecc. ». Ma la verità è data da una frase apparentemente insignificante ma per noi capitale che Mauriac ha scritto poco prima quando Noemi, intravisto il dottore che usciva da una casa di contadini, si sente spinta ad andargli incontro: « *Una forza sospendeva il suo slancio verso di lui che veniva innanzi, la tirava indietro* ». Questa forza è ancora e sempre l'inibizione. Sì, anche Noemi è impotente di fronte all'amore, e non soltanto col marito brutto. Il suo amore postumo è l'ultimo inganno che Noemi infligge a se stessa, come Fernand Cazenave, e il suo antropomorfico abbracciare la quercia è come la consacrazione mimica dell'automistificazione.

Anche i personaggi « libertini » provano una profonda repulsione per l'amplesso di cui sono ovviamente incapaci, come la Maria Cross de *Le désert de l'amour*, donna mantenuta da un ricco e volgare borghese che naturalmente non ama. E, finché si tratta del suo orrendo amante, è abbastanza normale che Maria non si senta infuocata; ma ecco che si innamora dell'adolescente Raymond Courrèges, figlio del suo medico e, quando

[45] *Ibid.*, 186.
[46] *Ibid.*, 196.

già sta per abbandonarsi, il riflesso inibitivo è più forte dell'amore: stavolta, il pretesto ufficiale sarà lo sconvolgimento che nasce in lei vedendo l'adolescente imbestialirsi dal desiderio. È ovvio ormai che l'ostacolo è invece di natura interna ed anche quando si presenta come una circostanza, è, in realtà, una circostanza inconsciamente provocata. Dopo, come al solito, Maria si punisce buttandosi dalla finestra ed abbiamo l'importante conversazione col dottore accorso al suo capezzale; Maria è vagamente delirante e può andare così, relativamente, al di là del suo auto-controllo:

Bisognerebbe amare il piacere, dottore; Gaby diceva: « Ma che dici, Maria, è la sola cosa al mondo che non mi abbia mai delusa ». Ahimè, il piacere non è alla portata di tutti.... Io non sono alla misura del piacere.... Eppure, solo lui ci fa dimenticare l'oggetto che cerchiamo e diventa quell'oggetto stesso. « Abbrutitevi », è facile a dirsi [....]. Sempre, fra quelli che ho voluto possedere e me, si stendeva quel fetido paese, quella pozzanghera, quel fango.... Non capivano [....]. Sa, dottore, quando si vede il lampo e si sente il tuono nello stesso attimo? Ebbene, in me, il piacere e lo schifo si confondono come il lampo e il tuono, — mi colpiscono insieme. Non c'è intervallo fra il piacere e lo schifo.[47]

Ma, come sempre, dall'inibizione e dalla frustrazione, si passa alla sublimazione. L'impotenza è la tappa essenziale, in Mauriac, verso Dio:

Tutto mi sembra così chiaro, ora.... [....]. Non amori, ma un solo amore c'è in noi; — e raccogliamo secondo le casuali vicende degli incontri, degli sguardi o delle bocche, quello che forse potrebbe corrispondere ad esso. Che pazzia sperare di poter raggiungere quell'oggetto. Pensi che non c'è altra strada fra noi e gli esseri che il toccare, lo stringere.... la voluttà, insomma! Eppure sappiamo bene dove conduce questo sentiero, e perché fu tracciato: per continuare la specie, come dice lei, dottore, e solo per questo. Sì, capisce?, noi prendiamo la sola strada possibile, ma che non è stata aperta verso quello che cerchiamo.... — ». E più giù —: « Un essere che potremmo raggiungere, possedere — ma non nella carne.... un essere dal quale saremmo posseduti.[48]

Dio, lo vedete, si presenta in Mauriac come l'*aboutissement* di uno scacco d'ordine sessuale; non solo, ma è sentito eroticamente, come colui che possiede. Quando pensate che la Chiesa ha messo all'indice Boccaccio....

Ma, fra l'essere frustrato e Dio, c'è il « male », e questo « male » (nonostante gli sforzi dell'autore per impostare le situazioni e i caratteri nel senso di un'apologia indiretta del cristianesimo mostrando, pascalianamente, « *la misère de l'homme sans Dieu* ») è sempre e visibilmente la forma indiretta che assume il fallimento. I cuori compressi, si sa, scattano sempre *à côté* e il procedimento del *transfert* è ormai noto ai polli. Ed è qui che bisogna trattare dell'avarizia, e cioè del sentimento che devasta quasi tutti i personaggi di Mauriac, anche quelli positivi come, ad esempio, la madre di Yves Frontenac che è poi la madre dello stesso Mauriac appena truccata. L'avarizia corrisponde anzitutto a una realtà d'ordine documentario, dato che è quella che Mauriac ha visto nei cuori dei bravi borghesi del suo ambiente. Ma sarebbe grave cantonata considerarla solo da questo punto di vista, od anche come positiva polemica, da un punto di vista evangelico, verso gli ipocriti e i farisei. L'avaro è sempre un essere frustrato, l'avaro è sempre portatore di tare segrete, l'avaro cerca nell'oro un possesso che gli è rifiutato altrove e un compenso, quindi, a un bisogno profondo rimasto in lui insoddisfatto; l'avaro cerca l'oro come un balsamo da versare su una ferita antica e spesso, alla superficie della materia grigia, dimenticata. L'avarizia *tradisce* sempre qualcosa. « *Le noeud de vipères* » è una delle più impeccabili prove di quanto detto. Il romanzo narra la squallida storia di un ricco avvocato-proprietario diventato spietato nemico e persecutore della propria famiglia. Vecchio, malato, prossimo alla morte, egli si mette a scrivere un diario nel quale ci dà la storia del suo odio e della sua sordida avarizia. Spiato continuamente dalla famiglia che teme tutto, *et pour cause*,

[47] *Le désert de l'amour*, 218.
[48] *Ibid.*, 221.

da lui, egli dispiega ogni malizia ed ogni sforzo per depredarla dell'eredità tanto attesa e concupita. Questo è certamente uno dei libri migliori di Mauriac, dove egli ha creato con indiscutibile maestria un'atmosfera torbida, soffocante, sempre tesa e profondamente *vera*, mostrandoci gli appetiti bestiali di un gruppo tribale borghese e la sua angoscia, ora sordidamente comica ora semplicemente allucinante, davanti alla preda che potrebbe sfuggire. Ma che cosa c'è all'origine dell'odio del vecchio Louis? Ancora un trauma sentimentale. Louis, sfuggendo all'austera dominazione della solita madre-vedova, sposa una ricca fanciulla. Il « dramma » che sconvolgerà la sua vita e quella dei suoi si situa subito dopo il ritorno dal viaggio di nozze. Nel suo diario, Louis si rivolge alla moglie:

Indietreggio sempre davanti al racconto di quella notte [....]. Tu mi dicevi: — Dormiamo, bisognerebbe dormire.... Ma, intorno alla nostra stanchezza, s'aggirava un'ombra. Dal fondo dell'abisso, non risalivamo soli, quel Rodolfo sconosciuto che io destavo nel tuo cuore sorgeva appena le mie braccia si chiudevano su di te.

E quando le riaprivo, indovinavamo la sua presenza. Non volevo soffrire, avevo paura di soffrire. L'istinto di conservazione agisce anche per la felicità. Sapevo che non bisognava interrogarti. Lasciavo quel nome scoppiare come una bolla alla superficie della nostra vita. Quel che dormiva sotto le acque addormentate, quel principio di corruzione, quel putrido segreto, non feci nulla per strapparlo dal fango. Ma tu, miserabile, avevi bisogno di liberare colle parole quella passione delusa che non s'era potuta appagare. Bastò che mi sfuggisse una sola domanda: « Ma insomma, questo Rodolfo, chi era? ». — « Ci sono delle cose che avrei dovuto dirti.... Oh! niente di grave, rassicurati ». Parlavi a voce bassa e precipitosa. La tua testa non riposava più sulla mia spalla e già lo spazio infimo che separava i nostri corpi distesi era diventato insormontabile ». Segue la descrizione dell'incontro coll'individuo in questione e poi:

« Non me lo descrivevi, ma io gli attribuii subito tutte le grazie di cui mi sapevo sprovvisto. Il chiaro di luna illuminava sulle nostre lenzuola la mia grande mano nodosa di contadino, dalle unghie corte. Non avevate fatto nulla di veramente male, benché egli fosse, dicevi, meno rispettoso di me. Delle tue confessioni, la mia memoria non ha conservato nulla di preciso. Che m'importava? Non si trattava di questo. Se tu non lo avessi amato, mi sarei consolato di una di quelle brevi disfatte in cui si sprofonda, tutto ad un tratto, la purezza di una fanciulla. Ma già mi chiedevo: « Meno di un anno dopo quel grande amore, come ha potuto amare me? ». Ero agghiacciato di terrore: Tutto era falso, mi dicevo, mi aveva mentito.... Come avevo fatto a credere che una ragazza potesse amarmi? Ero uno di quegli uomini che non si amano ». Louis continua ad interrogare la moglie che con le sue goffe risposte lo sprofonda sempre di più nell'angoscia: « Non ti accorgevi che anche la tua voce cambiava quando lo nominavi — meno acuta, con una specie di tremito, come se tubassi, come se antichi sospiri fossero rimasti in sospeso nel tuo petto e il solo nome di Rodolfo li liberasse [....]. Trattenevo l'affanno del mio respiro. Stringevo i pugni, mi mordevo il labbro inferiore. Quando mi capita oggi di farmi orrore al punto di non poter sopportar più il mio cuore né il mio corpo, il pensiero mi va a quel ragazzo del 1885, a quello sposo di ventitré anni dalle braccia strette al petto, che soffocava con rabbia il suo giovane amore [....]. « Non sarai mica geloso per caso? Sarebbe troppo sciocco.... ». Non mentii giurandoti che non c'era in me traccia di gelosia. *Come avresti capito che il dramma si svolgeva al di là di ogni gelosia?*

Ben lungi dal presentire a quali profondità ero ferito, pure ti preoccupavi del mio silenzio. La tua mano mi cercò la fronte nell'ombra, mi accarezzò il volto. Benché non fosse bagnato di lagrime, forse quella mano non riconobbe i lineamenti familiari sul volto duro dalle mascelle strette. T'impauristi. Per accendere la candela, ti stendesti per metà su di me; non riuscivi a far prendere il fiammifero. Soffocavo sotto il tuo corpo odioso [....]. Mi alzai piano, andai scalzo fino allo specchio dell'armadio e mi contemplai, come se fossi stato un altro, *o piuttosto come se fossi ridiventato me stesso*: l'uomo che non era stato amato, quello per cui nessuno al mondo aveva sofferto.[49]

Come vedete dalle frasi in corsivo, si deve notare (ed è osservazione di importanza primordiale) che lo scacco è già scontato prima dello *choc* che lo realizza. Il fallimento *preesiste* dunque alla catastrofe, è legato a tutto quello che c'è prima, e cioè a Mauriac stesso. Per questo Louis, guardandosi allo specchio, si sente *ridiventato se stesso*. Anche se la moglie non gli avesse raccontato l'insulsa storiella del suo Rodolfo, Louis avrebbe

[49] *Le Noeud de vipères*, Ed. de poche, 51-57

finito col provocare qualcosa, magari inventandola. Ma non mi si dica che egli è un predestinato; è semplicemente un inibito che chiama la frustrazione. Dopo, si scatena il processo di *transfert* che, volta a volta nei romanzi, cambia faccia ma che rispondo sempre allo stesso bisogno di compenso, di sfogo e di alibi. Il *transfert* è la forma più compiuta dell'automistificazione.

Allora s'aprì l'era del grande silenzio che, da quarant'anni in qua, non è stato quasi mai rotto. Di questo crollo, niente apparve al di fuori. Tutto continuò come al tempo della mia felicità. Non per questo evitammo di rimanere uniti nella carne, ma il fantasma di Rodolfo non nasceva più dal nostro amplesso e tu non pronunciasti mai più quel nome temibile. Egli era venuto al tuo appello [*si ricordi invece che è proprio Louis a provocare la discussione*], aveva vagato intorno alla nostra alcova, aveva compiuto la sua opera di distruzione. Ed ora non rimaneva più che il silenzio e l'attesa del lungo seguito degli effetti.[50]

Per le donne, esiste un altro sviluppo conseguente allo scacco e alla frigidezza, L'uomo, per esse, è il maschio fecondatore, utile solo funzionalmente. La maternità assorbente è l'unico grande ricupero femminile:

Fin dalla nascita di Henri tradisti la tua vera natura: eri madre, non eri che madre. La tua attenzione si distolse da me. Non mi vedesti più; era vero, alla lettera, che avevi occhi solo per i piccoli. Avevo compiuto, fecondandoti, quello che ti aspettavi da me.[51]

Ed ecco che il ciclo infernale della madre-lupa e formatrice di complessati si rifà:

Cominciasti ad accorgerti che esistevo soltanto quando mi misi a mia volta a ronzare intorno ai bambini. E tu cominciasti ad odiarmi soltanto quando pretesi avere dei diritti su di loro.[52]

Profondamente e definitivamente segnato da quella presenza che ha amorosamente soffocato la sua infanzia, Mauriac la ricrea senza posa nei suoi libri, con un miscuglio di attaccamento e di aggressività. A partire dallo *choc* descritto, tutto il romanzo è la storia del mostruoso alibi (l'odio e il desiderio di vendetta contro i suoi) che Louis si crea per distogliere il suo sguardo dalla verità. Solo alla fine egli sembra intravvedere che la sola soluzione sarebbe stata di guardare in faccia la verità, di portarla alla luce del sole, di « assumerla » come dicesi in gergo sartriano. Ma è troppo tardi, naturalmente:

Sentivo, vedevo, toccavo la mia colpa. Essa non si trovava tutta in quel ripugnante nido di vipere: odio verso i miei figli, desiderio di vendetta, amore del denaro; ma *nel mio rifiuto di cercare al di là di quel groviglio di vipere.* Mi ero tenuto fermo a quel cuore immondo come se fosse stato il mio stesso cuore, — come se i battiti di questo cuore si fossero confusi con quei rettili brulicanti. Non mi era bastato per un mezzo secolo di conoscere in me soltanto quello che non ero io: avevo fatto lo stesso con gli altri.... Non c'è più nulla in me, neanche la voce, né i gesti, né il riso, che non appartenga al mostro che ho eretto contro il mondo e al quale ho dato il mio nome.[53]

Splendida descrizione dell'alienazione totale del complessato al suo *transfert*. No, effettivamente, la presa di coscienza completa delle tare originarie è impossibile; altrimenti, non è soltanto il mondo penosamente costruito da Louis che verrebbe a sfasciarsi ma, insieme, quello di Mauriac. Il colmo della doppiezza è però quando l'autore pretende che questo essere che è ormai un « oggetto » perfettamente determinato dalle esigenze del complesso, si sia formato, pirandellianamente, in funzione dell'idea che gli altri si facevano di lui:

Tutti, moglie, figli, padroni e servitori, avevano fatto lega contro la mia anima, mi avevano dettato questa parte odiosa. Mi ero atrocemente immobilizzato nell'atteg-

[50] *Ibid.*, 59.
[51] *Ibid.*, 64.
[52] *Ibid.*, 64.
[53] *Ibid.*, 150.

giamento che esigevano da me. Mi ero conformato al modello che il loro odio mi proponeva.[54]

E qui, ci troviamo di fronte a quella che è la categoria fondamentale dell'anima e del mondo di Mauriac: l'ambiguità. Dapprima egli ci propone un essere chiuso nelle sue fatalità psichiche e fisiologiche, e poi vorrebbe farci credere che c'è in lui una possibilità di scelta, non foss'altro che sotto forma di mimesi pirandelliana. Prima, ci delinea nitidamente la traccia da seguire, che è quella semplice e banale del *refoulement*, e poi insinua che il personaggio è libero:

Che pazzia, a sessantotto anni, sperare di risalire la corrente, di imporre loro una visione nuova dell'*uomo che pure sono e che sono sempre stato!* Vediamo solo quello che siamo abituati a vedere.[55]

Ma perché Mauriac si abbandona a questi giuochetti? Semplicemente perché, fingendo di credere che Louis sia sempre stato diverso da quello che era in realtà, egli vuole dimostrarci che il « male » di cui soffre è comunque il risultato di una scelta e, quindi riscattabile. E come riscattarlo? Nel solito modo:

Se fossi più giovane, le pieghe sarebbero meno profonde, le abitudini meno radicate; ma dubito che, anche nella mia giovinezza, avrei potuto spezzare quest'incantesimo. Ci vorrebbe una forza, mi dicevo. Quale forza? Qualcuno. Sì, qualcuno in cui ci potremmo raggiungere tutti e che sarebbe il garante della mia vittoria interiore agli occhi dei miei; qualcuno che potesse testimoniare per me, che *mi avrebbe alleviato del mio fardello immondo, che lo avrebbe assunto.*[56]

Dio, lo vedete, scende *ex machina*, è colui che assume. Mi si dirà che questo modo di sentire Dio è perfettamente nella linea cristiana. Può darsi, ma letterariamente, psicologicamente, spiritualmente è inaccettabile nel contesto mauriacchiano. Il cristianesimo di Mauriac è come un francobollo lituano appiccicato su una busta che contiene una lettera scritta in cinese. Non ci possiamo credere, non perché non crediamo in Dio, ma perché non crediamo alle conversioni di personaggi nati, cresciuti, sviluppati al di fuori di Dio, di quello evangelico in ogni modo, e che tali dovevano restare se Mauriac non fosse un romanziere ambiguo, che ha paura di sé e delle sue creazioni. Donde il *coup de pouce* che egli infligge loro, trasformando in schematico fantoccio edificante quello che avrebbe potuto essere una creatura viva. Ma leggete:

Anche i migliori non imparano da soli ad amare; per passare oltre al ridicolo, ai vizi e soprattutto alla stupidità degli esseri, bisogna possedere un segreto d'amore che il mondo non conosce più. Finché questo segreto non sarà ritrovato, cambierete invano le condizioni umane; credevo che fosse l'egoismo a rendermi estraneo a tutto ciò che riguarda l'economia o i fatti sociali; ed è vero che sono stato un mostro di solitudine e di indifferenza; ma c'era anche in me un sentimento, un'oscura certezza che non serve a niente rivoluzionare la faccia del mondo: bisogna raggiungere il mondo nel suo cuore. Cerco soltanto colui che può ottenere questa vittoria; e occorrerebbe che fosse lui stesso il cuore dei cuori, il centro ardente di ogni amore. Desiderio che forse era già una preghiera. Poco mancò, quella sera, che non mi mettessi in ginocchio....[57]

Così, nonostante la citata promessa di non mescolare Dio direttamente ai suoi romanzi, Maurac non ha saputo resistere perché, infatti, non poteva farlo senza correre il rischio di andare sul serio fino in fondo a se stesso e ai suoi personaggi e di scoprire, ciò facendo, il « mostro » che lo divora. Se avesse osato essere lucido, non è da escludere

---

[55] *Ibid.*, 217.
[56] *Ibid.*, 217.
[57] *Ibid.*, 217-18.
[54] *Ibid.*, 217.

che avremmo avuto un Gide di più. Meglio quindi che abbia tenuto duro, perché, così, egli ci ha dato un Gide *refoulé* e cattolico, portando una testimonianza di capitale interesse, anche se più di carattere documentario che artistico, sull'anima cattolica e i suoi comportamenti. In un articolo scritto prima della guerra, Sartre, allora fervente sostenitore dello stile dei romanzi americani di recente scoperti, rimproverava a Mauriac di intervenire continuamente e fastidiosamente nel racconto dando del tu ai personaggi, facendo loro la morale e suggerendo quello che devono fare e pensare e dire. Questa osservazione di Sartre è giustissima sul piano tecnico, ma è sfuggito allo scrittore (semplicemente perché non ha avuto la pazienza di leggere o rileggere altri romanzi oltre a quello che esamina nel suo articolo) che non si tratta soltanto di un penoso elemento stilistico di tipo ottocentesco: Mauriac *deve* intervenire dall'alto appunto per impedire ai personaggi di diventare quello che diventerebbero fatalmente se abbandonati a se stessi. Egli esercita quindi su di essi quell'azione di *refoulement* che non ha mai smesso di esercitare su se stesso. Ma il personaggio è ovviamente la prima vittima di questo processo di autodifesa che sfocia necessariamente nell'inventare motivazioni antitetiche a quelle che gli hanno dato vita:

> Pensavo alla mia vita, guardavo la mia vita. No, è impossibile risalire una tale corrente di fango. Ero stato uomo così orribile che non avevo un amico. Ma, mi dicevo, non era forse perché ero stato sempre incapace di travestirmi? Se tutti gli uomini andassero così a volto nudo, come l'ho fatto io per mezzo secolo, forse ci si stupirebbe che le differenze di livello fra di loro siano così piccole. In verità, nessuno avanza a volto scoperto, nessuno. I più scimmiottano la grandezza, la nobiltà. A loro insaputa, si conformano a dei tipi letterari o altri. I santi, che si odiano, lo sanno e si disprezzano perché si vedono. *Non sarei stato tanto disprezzato se non fossi stato così scoperto, così aperto, così nudo.*[58]

Diciamo subito che Mauriac non è un santo appunto perché non si vede come è, cosicché non ha mai corso il rischio di disprezzarsi, a tal segno che qualcuno lo ha recentissimamente definito « *Sa Suffisance Catholique* ». Non solo, ma Mauriac deve aver scritto da qualche parte che la santità è il silenzio; altra prova *e contrario* che egli non è santo. Dal brano citato, vedete dunque che Mauriac insinua che sono gli altri a portare la maschera, e non il suo Louis, mentre è ormai chiaro, spero, che quella che Louis chiama la sua nudità (l'odio verso la famiglia, la perfidia, l'avarizia, il bisogno di fare il male) è invece la sua vera maschera. C'è bisogno di dire che, barando così puerilmente, Mauriac si autodistrugge perché distrugge i personaggi, il loro *vero* segreto, la loro autonomia e quindi la loro libertà. L'ambiguità porta così Mauriac al suicidio artistico, ed è anche per questo che i suoi romanzi (i due o tre che siano buoni) sono efficaci nella prima parte, là dove l'autore è costretto a porre il personaggio così com'è, a lasciarlo vivere e respirare. Poi, si mette sempre in moto il meccanismo del *refoulement* che trasforma le persone in fantocci apologeticamente paradigmatici, parrocchiali. Ma anche in quest'ultima operazione Mauriac fa male i conti, dato che il lettore non può credere alla conversione, la quale esercita così un effetto controproducente. Davanti allo scacco totale di Mauriac, è difficile non provare una certa pena per lui, anche se rapida.

*Thérèse Desqueyroux* (1927) non è soltanto il migliore romanzo dello scrittore ma anche quello in cui possiamo assistere, come a una prova generale, al dispiegarsi ricapitolativo di quasi tutte le tendenze già enucleate. La trama è nota: Teresa (orfana ragazza borghese e ricca proprietaria) sposa, per i soliti motivi di mollezza, di dote, di comunità sociale e tribale, un giovane avvocato-terriero piuttosto ordinario. Viaggio di nozze, schifo dell'amplesso, desiderio di suicidio e poi, inspiegabile, inspiegata, la fredda volontà di uccidere il marito e il lento avvelenamento a cui lo sottopone finché la cosa è scoperta. Processo, assoluzione grazie a una falsa testimonianza del marito che vuole

---

[58] *Ibid.*, 218-19.

salvare « l'onore » del *clan* e della figlia nata dalle sì tristi nozze, isolamento di Teresa durante il quale, invasa dalla solita malattia espiatoria, ella sfiora la pazzia e la morte, separazione (senza divorzio) dal marito, e partenza definitiva per Parigi. Chi legga il romanzo così com'è proposto dall'autore sarà costretto a interpretare il dramma di Teresa come un esempio di bovarismo spasmodico. Ma, ciò facendo, e cioè cadendo nella trappola preparata da Mauriac, non soltanto ci si fermerebbe alla superficie dell'anima della protagonista, ma non si riuscirebbe a capire perché, improvvisamente, Teresa diventa preda dell'angoscia più profonda né perché è *costretta* ad avvelenare il marito. D'altronde, la noia è l'elemento essenziale del bovarismo, mentre Teresa è troppo invasa per annoiarsi: « Forse sarebbe morta di vergogna, d'angoscia, di rimorso, di stanchezza, — ma non di noia ».[59] Ma riprendiamo il suo caso fin dall'inizio. Ecco Teresa in collegio ed ecco anche l'ormai nota mitizzazione mauriacchiana dell'infanzia:

L'infanzia di Teresa: neve alla fonte del fiume più limaccioso. Al Liceo, sembrava vivere indifferente e come assente alle minute tragedie che straziavano le sue compagne. Spesso, le maestre proponevano loro l'esempio di Teresa Larroque: « Teresa non chiede altra ricompensa se non quella di realizzare in sé un tipo di umanità superiore. La sua coscienza è la sua luce unica e sufficiente. L'orgoglio di appartenere all'*élite* umana la sostiene meglio di quanto non lo farebbe il timore del castigo.... ». Così s'esprimeva una delle sue maestre. Teresa s'interroga: « Ero proprio tanto felice? Ero così candida? Tutto quello che precede il mio matrimonio prende nel mio ricordo questo aspetto di purezza; contrasta, senza dubbio, con l'incancellabile lordura delle nozze. Il Liceo, al di là della mia vita di sposa e di madre, mi appare come un paradiso. Allora non ne avevo coscienza. Come avrei potuto sapere che in quegli anni di prima della vita vivevo la mia vera vita? Pura, lo ero: un angelo, sì! Ma un angelo di passioni. Checché pretendessero le mie maestre, io soffrivo, io facevo soffrire. Godevo del male che causavo e di quello che mi veniva dalle mie amiche; pura sofferenza non alterata da nessun rimorso: dolori e gioie nascevano dai più innocenti piaceri [....]. Incredibile verità, i peggiori temporali sono già sospesi sulle albe purissime della nostra vita. Mattini troppo azzurri: brutto segno per il tempo del pomeriggio e della sera. Annunciano le aiuole devastate, i rami spezzati e tutto quel fango. Teresa non ha riflettuto, non ha premeditato nulla a nessun momento della propria vita; nessuna svolta brusca: ha sceso un pendìo insensibile, lentamente prima, poi più rapida.[60]

È evidente che in questo brano Mauriac oscilla fra il suo mitico attaccamento alla presunta purezza dell'infanzia e la coscienza del vero, senza decidersi però. Gli elementi del dramma sono comunque già posti: morboso comportamento (che sarebbe facile far risalire a un qualche trauma psichico), inibizioni scontrose e sadicheggianti, sublimazione nell'orgoglio narcisistico. Ma ecco sorgere l'incidente drammatico: la giovane Anne de la Trave, sorellastra di Bernard Desqueyroux, futuro sposo di Teresa. Per quest'ultima, quand'era ancora in collegio, combattuta dalle sue oscure tendenze, « la sola ricompensa era, alla stagione ardente, di non giudicarsi indegna di Anna che andava a raggiungere sotto i pini di Argelouse [*dove si trovano le proprietà di Teresa e di Bernard*]. Bisognava che potesse dire alla fanciulla allevata al Sacro Cuore:

Per essere pura come te, non ho bisogno di tutti quei fiocchi, né di tutte le tue pie filastrocche.... [....]. Quelle belle estati.... Teresa, nel trenino che finalmente si mette in marcia, si confessa che è ad esse che deve risalire, se vuol vedere chiaro [....]. Dal fondo di uno scompartimento buio, Teresa guarda verso quei giorni puri della sua vita — puri ma illuminati da una fragile e vaga felicità; allora non sapeva che quella torbida luce di gioia doveva essere la sua unica parte al mondo. Nulla l'avvertiva che tutto il suo destino stava in un salotto tenebroso, nel cuore dell'estate implacabile, — su quel canapè di reps rosso, vicino ad Anna le cui ginocchia conginute sostenevano un album di fotografie. Da dove le veniva quella felicità? Anna aveva forse uno solo dei gusti di Teresa? Odiava la lettura, amava solo cucire, chiacchierare e ridere [....]. Nessun gusto in comune, tranne quello di stare insieme durante quei pomeriggi in cui il fuoco del cielo assedia gli uomini barricati nella penombra.[61]

[59] *T. D.*, 25.
[60] *Ibid.*, 27-29.
[61] *Ibid.*, 37.

Un'angoscia immotivata s'impadronisce di Teresa quando si separa da Anna: « *Cos'era dunque quell'angoscia? Non aveva voglia di leggere; non aveva voglia di nulla* ». Anni dopo, quando già è stata processata ed assolta, Teresa s'interroga sui motivi che l'hanno spinta al matrimonio:

Teresa, aggrottata, colle mani sul volto, cerca di ricordarsi. C'era quella gioia puerile di diventare, con quel matrimonio, la cognata di Anna. Ma era soprattutto Anna a rallegrarsene e a divertirsene; per Teresa, questo legame non contava molto. In verità, perché arrossirne?, i ventimila ettari di Bernard non l'avevano lasciata indifferente. « Aveva sempre avuto la proprietà nel sangue ». Quando, dopo i lunghi pasti, vengono portati i liquori sulla tavola sparecchiata, Teresa si era spesso indugiata con gli uomini, trattenuta dai loro discorsi a proposito di mezzadri, di travi per miniera, di resine, di trementina. Le stime di proprietà l'appassionavano. È fuori dubbio che quel dominio su una grande estensione di foreste l'aveva sedotta. « Anche lui, d'altronde, era innamorato dei miei pini.... ». Ma Teresa aveva forse obbedito a un sentimento più oscuro che ora si sforza di mettere in luce: forse cercava nel matrimonio meno un dominio o un possesso, che un rifugio. Quel che ve l'aveva precipitata dentro non era stato una specie di panico? Fanciulla pratica, ragazza di casa, aveva fretta di assumere la sua posizione, di trovare il suo posto definitivo; voleva essere rassicurata contro non sapeva quale pericolo. Mai non era sembrata tanto ragionevole quanto all'epoca del suo fidanzamento: s'incrostava in un blocco familiare, « si accasava »; entrava in un ordine. Si salvava.[62]

Perché *si salvava*? Perché ovviamente non si tratta soltanto di interesse, ma del tentativo di proteggersi dalla lucidità e dall'istinto grazie all'integrazione nel blocco tribale e nelle sue leggi di compressione ammessa, scontata. Mettete, al posto del clan, religione o proprietà o grandezza della Francia, ed avrete il quadro pressapoco completo del meccanismo di Mauriac. Considerare che Mauriac fa atto di salutare polemica antiborghese mostrandoci gli ignobili motivi di interesse che intervengono calmamente nella decisione di Teresa, sarebbe grave errore e accondiscendere ai trucchi dell'autore. Tutta la polemica di Mauriac contro i costumi, la moralità e la religione borghesi va considerata anche da questo punto di vista: come le acque sporche in cui i suoi personaggi si buttano, inibiti e frustrati, per sfuggire al rischio di guardare in sé. E questo rischio, mentre si dibattono nella palude, effettivamente non c'è, perché tutto lo sforzo è assorbito da quel dibattersi. Inoltre, Mauriac ha bisogno di creare un'atmosfera borghese negativa, che beninteso esiste, non soltanto per scopi apologetici (*la misère de l'homme sans Dieu*) ma perché senza tutti i conflitti che derivano dall'urto fra i protagonisti e l'ambiente, i personaggi non potrebbero avere sviluppi psicologici o romanzeschi e l'autore dovrebbe fissare tutta la sua attenzione sul fondo, e non soltanto sulla forma dei loro comportamenti. Anche per questo Mauriac, nonostante le sue ambizioni dostoiewskiane, è uno scrittore visibilmente superficiale.

Ed ecco le passeggiate estive di Teresa e di Anna:

Una di quelle capanne che servono in ottobre ai cacciatori di palombi, le accoglieva come poco prima il salotto oscuro. Niente da dirsi; nessuna parola: i minuti di quelle lunghe pose innocenti fuggivano senza che le fanciulle pensassero più a muoversi di quanto si muova il cacciatore quando, all'avvicinarsi di uno stormo, fa il segno del silenzio. Così, sembrava loro che un solo gesto avrebbe fatto fuggire la loro informe e casta felicità. Anna, per prima, si stirava — impaziente di sparare alle allodole al crepuscolo. Teresa, che odiava quel giuoco, la seguiva comunque, mai sazia della sua presenza.[63]

Senza questa *innocenza*, senza questa *castità*, Teresa non avrebbe avuto storia, direte, dato che l'interesse del suo dramma è appunto quello dell'inibizione inconscia e dei suoi risultati. In realtà, Teresa è personaggio ambiguo, doppio, non perché l'autore l'ha

---

62 *Ibid.*, 42.
63 *Ibid.*, 38.

messa in una situazione doppia e ambigua, ma perché, sfumando il carattere vero della sua passione, egli cerca di gabellarcela per una fanciulla che aspira alla castità e alla purezza che hanno preceduto *la souillure des noces*. E qui, Mauriac continua a barare a mani nude, falsando il personaggio e rendendolo così molto meno interessante. Le ripercussioni di questa tara morale e narrativa dell'autore si ripercuotono su tutto il libro e, infatti, anche quando si scatenerà in Teresa il processo psichico provocato dall'orrore del coito e dalla rivelazione che Anna è innamorata di un giovane, tutto si svolge, anche per Mauriac, come se non si trattasse più di Anna, ma di una forza estranea agli impulsi della protagonista e superiore alla sua vicenda personale. Qualcosa, insomma, di recuperabile dal di fuori del personaggio e non dal di dentro. Ecco la scena durante le nozze di Teresa:

Nessun volto su cui riposare lo sguardo in quella folla, tranne quello di Anna; ma la gioia infantile della fanciulla la isolava da Teresa. La sua gioia! Come se avesse ignorato che sarebbero state separate la sera stessa, e non solo nello spazio; a causa anche di quello che Teresa era prossima a soffrire, — di quello che il suo corpo innocente stava per subire di irrimediabile. Anna rimaneva sulla sponda dove aspettano gli esseri intatti; Teresa stava per confondersi colla mandria di quelle che hanno servito. Si ricorda, nella sacristia, mentre si chinava per baciare quel piccolo volto ilare alzato verso il suo, di aver percepito d'improvviso quel nulla intorno a cui aveva costruito un universo di vaghi dolori e di vaghe gioie; scoprì, nello spazio di qualche secondo, una sproporzione infinita fra quelle forze oscure del suo cuore e il visetto grazioso impiastricciato di cipria.[64]

Sentite benissimo che qui Mauriac crede a quello che pensa. No, due ipotesi: o ci crede sul serio, e allora egli è altrettanto mistificato quanto Teresa, il che avvicina paurosamente la storia della fanciulla alla sua; o finge di crederci, nel qual caso egli si limita a falsare il personaggio e a renderlo sciocco e insignificante. Segue il racconto del viaggio di nozze, impressionante per la crudezza *sentita* con cui l'autore ci sa rendere il disgusto per l'accoppiamento:

Bernard era chiuso nel suo piacere come quei graziosi porcellini che è buffo osservare attraverso lo steccato quando grugniscono di gioia col muso nel truogolo (« sono io il truogolo », pensa Teresa). Egli aveva la loro aria frettolosa, indaffarata, seria; era metodico.[65]

Altrove il legame fra lo scacco, lo schifo e il bisogno di compenso nell'annientamento dell'altro è dato ancora meglio:

Quell'ultima sera prima del ritorno al paese, si coricarono già alle nove. Teresa mandò giù una pillola, ma aspettava troppo il sonno perché venisse. Per un attimo, la sua mente si inabissò, finché Bernard, con un incomprensibile borbottìo, si fu girato; allora sentì contro di sé quel grande corpo scottante; lo respinse e, per non subirne il fuoco, si stese sull'estremo limite del letto; ma, dopo qualche minuto, egli rotolò di nuovo verso di lei come se la carne in lui sopravvivesse allo spirito assente e, anche nel sonno, cercasse la sua solita preda. Con mano brutale ma che non lo destò, ella lo allontanò di nuovo.... Ah! scostarlo una volta per tutte e per sempre! precipitarlo fuori del letto, nelle tenebre....[66]

È durante il viaggio di nozze che Teresa riceve la lettera nella quale Anna, effettivamente innocente, le annuncia che è innamorata di un giovane del luogo. Subito l'angoscia di Teresa cerca una via d'uscita, ed è il desiderio prepotente e normalmente masochistico di uccidersi, senza che Mauriac spieghi, beninteso, perché. C'è soltanto simultaneità fra la lettura e il desiderio di morte:

Teresa aprì la finestra, strappò le lettere a pezzetti, china sulla voragine di pietra che una carretta solitaria, a quell'ora prima dell'alba, faceva risuonare. I frammenti di

[64] *Ibid.*, 46.
[65] *Ibid.*, 48.
[66] *Ibid.*, 61-62.

carta turbinavano, si posavano sui balconi sottostanti [....]. Immaginava la macchia del proprio corpo sfracellato sul selciato, — e intorno un agitarsi di poliziotti, di curiosi.... Troppa immaginazione per ucciderti, Teresa. In realtà, non desiderava uccidersi; un lavoro urgente la richiamava, non di vendetta né di odio: ma quella sciocchina, laggiù, a Saint Clair, che credeva possibile la felicità, bisognava che sapesse, come Teresa, che la felicità non esiste. Se non possedevano niente in comune, che almeno avessero questo: la noia, l'assenza di ogni compito elevato, di ogni dovere superiore, l'impossibilità di non aspettarsi niente oltre le basse abitudini quotidiane, — un isolamento senza consolazioni.[67]

Come vedete, il bovarismo è una conseguenza del fallimento erotico e dell'inibizione; non lo precede. Emma si uccide, Teresa uccide: l'atto è identico e la frustrazione lo sovrasta. Teresa ritorna sulle sue terre, incontra il giovane che il *clan* esecra perché ebreo e, secondo pettegolezzi, tisico. Sedotta da un ragazzo colto e privo della volgarità ambientale, Teresa crede un momento di tenere a lui, ma solo un momento:

Non pensava più a Jean Azévédo, né ad alcuna persona al mondo. Attraversava, sola, un tunnel, vertiginosamente; ora si trovava al punto più oscuro; bisognava, senza riflettere, come un bruto, uscire da quelle tenebre, da quel fumo, raggiungere l'aria aperta, presto! presto![68]

Ed è qui che il nodo angoscioso della privazione e del bovarismo sfociano nella volontà (apparentemente *dettata* quasi dall'esterno, in realtà fatale conseguenza interna dell'*eros* deviato e compresso) di sopprimere il marito. Bernard soffre di disturbi che crede cardiaci e Teresa, per rassicurarlo:

Come sei buffo, Bernard, con la tua paura della morte! Non provi mai, come me, il sentimento profondo della tua inutilità? No? Non pensi che la vita della gente della nostra specie somiglia già terribilmente alla morte?[69]

Vedete bene qui il pericolo che c'è a prendere sul serio queste uscite antiborghesi dello scrittore; l'impressione di vuoto e di inutilità, il senso di chiusura e di oppressione, il desiderio di fare il male hanno sempre nei suoi personaggi, in modo palese o oscuro, una radice sessuale. Io sono personalmente convinto, quindi, che l'inibizione è all'origine sia dell'atteggiamento superficialmente antiborghese, sia del cristianesimo di Mauriac, come vedremo fra poco.

Teresa vive ormai nello sdoppiamento, coll'impressione costante di essere imprigionata, tormentata dal desiderio di evasione; è del tutto alienata, giunge a percepire il proprio corpo come se fosse estraneo: tutti sintomi caratteristici degli introversi subito invasi e come mangiati dall'idea fissa, dal *transfert* che diventa il centro della loro personalità:

Scorgeva gli esseri e le cose e il suo proprio corpo come un miraggio, come un vapore sospeso fuori di lei. Solo, in quel nulla, Bernard assumeva una realtà orrenda: la sua corpulenza, la sua voce nasale, e quel tono perentorio, quella soddisfazione.... Uscire dal mondo.... Ma come? e dove andare?[70]

La famiglia incarna per Teresa l'impossibilità fisica di realizzarsi, diventa « *la gabbia dalle sbarre umane* »:

Contro di me, ormai, si caricherà questo possente meccanismo familiare, — perché non ho saputo né bloccarlo, né uscire a tempo dagli ingranaggi. Inutile cercare altre ragioni se non questa: « perché erano loro, perché ero io.... ». Mascherarmi, salvare le apparenze, raggirare, questo sforzo che ho potuto sostenere per meno di due anni, immagino

---

[67] *Ib.*, 63.
[68] *Ibid.*, 121.
[69] *Ibid.*, 140.
[70] *Ibid.*, 115-15.

che altri esseri (i miei simili) perseverano in esso spesso fino alla morte, forse salvati dall'abitudine, cloroformizzati dall'abitudine, abbrutiti, addormentati contro il seno della famiglia materna e onnipotente. Ma io, ma io, ma io....[71]

Di qui la fusione, in Teresa, del bisogno di distruggere Bernard e l'ambiente sociale a cui egli è perfettamente integrato:

Perché i paesi delle Lande non bruciano mai? Trovava ingiusto che le fiamme scegliessero sempre i pini e mai gli uomini. In famiglia, si discuteva a non più finire sulle cause del sinistro: una sigaretta buttata? I malevoli? Teresa sognava che una notte si alzava, usciva di casa, buttava la sigaretta, finché un fumo immenso oscurava il cielo dell'alba.... Ma scacciava questo pensiero, perché aveva l'amore dei pini nel sangue; non era agli alberi che andava il suo odio.[72]

Poi, non c'è più storia:

Ma Teresa non ha più nulla da esaminare; si è sprofondata nella bocca aperta del delitto; è stata aspirata dal delitto.[73]

Il delitto è naturalmente l'unico modo per liberarsi momentaneamente dall'oppressione, la sola via di scampo quando la lucidità sia conculcata: inventarsi un capro espiatorio e odiarlo come se fosse lui la vera fonte del nostro male; la descrizione dei sintomi dell'alienazione è perfetta: le sigarette sono la mimica attraverso la quale si rivela la sua ossessione. Teresa, reclusa dalla famiglia, dopo il processo:

Come vivere senza fumare? Bisognava che le sue dita potessero toccare di continuo quelle piccole cose secche e calde; bisognava che potesse poi fiutarle indefinitamente e che la stanza fosse impregnata di una bruma che la sua bocca aveva aspirato e ributtato. Balionte [*un domestico*] sarebbe risalito soltanto la sera; tutto un pomeriggio senza tabacco! Chiuse gli occhi, e le sue dita ingiallite facevano ancora il gesto a cui erano avvezze.[74]

Come non pensare a Svevo? Ma Mauriac ama confondere timidamente le piste; Bernard si è finalmente deciso a liberare Teresa e a separarsi da lei, non foss'altro che per evitare che gli muoia in casa, il che farebbe chiacchierare la gente non convinta dell'innocenza della donna. Egli l'accompagna a Parigi e, al momento di lasciarla definitivamente, le chiede, per la prima volta ansioso, curioso e quasi umano, perché ha commesso quel gesto. Sono alla terrazza di un caffè e Teresa si commuove:

Teresa guardava nel vuoto: su quel marciapiedi, sulla sponda di un fiume di fango e di corpi frettolosi, nel momento in cui stava per buttarvisi dentro per dibattervisi o per acconsentire ad affondare, ella scorgeva un barlume, un'alba: immaginava un ritorno al paese segreto e triste, — tutta una vita di meditazione, di perfezionamento, nel silenzio di Argelouse; l'avventura interiore, la ricerca di Dio.

Saffo novella, ma più casta di lei quanto più bella. Capitolare è la legge suprema di Mauriac e dei suoi personaggi, in letteratura come in politica. Dopo qualche slancio rabbrividente, però, per non essere come gli altri borghesi, perché uno è un *grand écrivain non-comformiste* o non lo è. E toccate con mano, qui, l'ambiguità del cristianesimo di Mauriac: Dio sopraggiunge in Teresa come la sola prospettiva quando non c'è stata la liberazione sessuale e quando anche il *transfert* omicida è andato a monte. In Mauriac,

---

[71] *Ibid.*, 142.
[72] *Ibid.*, 116.
[73] *Ibid.*, 119.
[74] *Ibid.*, 161.

Dio non è soltanto *voyeur*, ma assicuratore sui danni. Ed ecco che Teresa continua ad automistificarsi:

Stavo per rispondervi: « Non so perché lo ho fatto »; ma ora, forse lo so! Potrebbe darsi che fosse per vedere nei vostri occhi un'inquietudine, una curiosità, — un turbamento, insomma: tutto quello che vi scorgo da un attimo in qua.[75]

Fino alla fine del romanzo, Mauriac continua così ad insinuare che Teresa avrebbe compiuto il suo gesto per motivi estranei alla verità: prima si trattava di vendicare una purezza distrutta dal matrimonio, qui, con graziosa contraddizione, perché Teresa non è amata dal marito come avrebbe voluto. Mauriac, d'altronde, non dice mai, insinua e l'insinuazione è il sigillo stilistico e spirituale di questo cattolico esemplare. Ma il tentativo è goffo ed egli non può soffocare la visione, in noi, della vera Teresa. Per fortuna, d'altronde, perché, così com'è, questo è il libro migliore dell'autore e, a modo suo (un modo saggistico e ottocentesco, come sempre, ed anche, come direbbe Sartre, *bassement psychologique*) perfetto. Ma Mauriac ci ha dato ancora una prova della sua ambiguità: quel dire e non dire, quell'andare fino a un punto quasi estremo per poi ripiegare precipitosamente, quel fingere di non essere cosciente dalla natura vera del « male » che soffoca Teresa, quel mescolare continuo ordini antitetici di motivazioni per creare una cortina fumogena, quell'attaccare la borghesia e insieme condividerne i miti e i riflessi, tutto ciò ci dà il migliore ritratto di Mauriac cosicché egli potrebbe legittimamente esclamare, come l'altro: « *Thérèse, c'est moi!* ».

Giunti a questo punto, spero che sia ormai chiaro che il « male », ricerca ufficiale del romanziere girondino, è sempre di origine sessuale e che i suoi elementi essenziali sono, tanto per ricapitolare, anzitutto una « tara » fisiologica e, poi, i risultati che ne derivano in seguito all'azione del *refoulement* borghese-cattolico: frustrazione, senso di colpevolezza e di vuoto. All'estremità di questo processo ecco spuntare le sublimazioni: Dio, il sacrificio, la rinuncia, la capitolazione. La fenomenologia mauriacchiana del « male » si inserisce perfettamente in questo insieme di inibizioni, di alibi e di *transferts*: l'avarizia, il bisogno smanioso di possedere, di odiare ecc. È difficile dire quanto Mauriac sia conscio di questo processo. Personalmente, e partendo dall'analisi interna dei romanzi, tendo ha credere che, attorno a un nucleo di coscienza (la « tara », come dico io, o « la piaga segreta », come dice lui), egli abbia costruito pazientemente tutta una serie di sbarramenti, di cui quello religioso è il più esterno. Così, come abbiamo già detto, il *refoulement* che egli esercita sui personaggi è quello che esercita su se stesso. Quindi, l'ambiguità palese del Mauriac romanziere potrebbe essere il riflesso della sua ambiguità di uomo. Il risultato puramente letterario di ciò, è che i suoi romanzi, anche quando capita che siano ammissibili, è sempre come se vi suonassero una buona musica in una tonalità falsa. D'altronde, quando si tratta di Mauriac, è assolutamente impossibile capirlo senza l'ausilio del metodo viennese, nonostante la nostra ripugnanza verso la maggior parte della critica psicanalitica. Qui, però, non si tratta di dare arbitrarie e dommatiche interpretazioni di sogni o di segni, ma, semplicemente, di seguire e di studiare concretamente dei personaggi che sono gli evidenti interpreti delle ossessioni di Mauriac. In questo senso e in questi limiti, l'opera di Mauriac può essere detta una delle illustrazioni più esemplari delle teorie di Freud sul *refoulement*. Ma, perché non crediate che questa interpretazione sia aprioristica o dettata da antipatia verso il borghese clericale e gollista, cerchiamo di discutere con uno dei più acuti critici di Mauriac. Nel 1929, Ramon Fernandez scrisse un bel saggio in cui gli elementi essenziali del caso Mauriac sono perfettamente intravisti e delineati, ma non risolti.[76] R. Fernandez riconosce che la visione di Mauriac

[75] *Ibid.*, 182.
[76] Préface à F. Mauriac, *Dieu et Mammon*, Grasset, 1929.

è *double*, nel senso che è impigliata fra una visione pagana e l'aspirazione alla Grazia. E fin qui, egli accetta lo schema proposto da Mauriac stesso, ma subito aggiunge: « Le laid, le raté, dans ses livres, portent, peut-être en dépit de ses intentions, *une tare indélébile qu'aucune Grâce ne saurait supprimer*. Répétons que Mauriac ne veut peut-être pas nous laisser cette impression, *et constatons qu'il nous la laisse*. Nous voyons l'homme aimé des dieux en lutte avec l'homme aimé de Dieu: si la victoire revient de droit à ce dernier, *il reste une victoire de fait* qu'on ne nous dissimule pas. Fait terrible, d'autant plus éblouissant qu'il est plus nettement condamné par la doctrine de l'auteur, sinon par l'auteur lui-même ». Questo è appunto il risultato della descritta ambiguità del cristianesimo di Mauriac, che non riesce non solo a convincere gli altri, ma neanche se stesso. R. Fernandez: « Sa vision est bien double. Chez lui, l'oeil catholique et l'oeil humain, s'ils peuvent se corriger, se compléter pour dessiner le tableau du monde, ne confondent jamais leurs impressions respectives. D'où vient ce que l'on a appellé son sens humain, son « humanité ». Elle vient d'un contraste entre les cadres rigides de l'éducation religieuse et les possibilités humaines indéfinies par les sens, l'observation ». Se l'umano e il religioso non riescono a congiungersi è perché c'è taglio fra di essi, e, appunto nei romanzi, salto mauriacchiano per saldare acrobaticamente due ordini in lui inconciliabili. Ma questo, anziché renderlo « umano », lo fa tortuoso e vischioso. Quanto sia importante impostare le cose con precisione, è dimostrato dalle conclusioni che R. Fernandez trae, a proposito di Teresa, dal principio appena citato: « Ce contraste est essentiel à la liberté même de sa vision, et jusqu'à la délicatesse de sa peinture. S'il dessine avec tant de justesse Thérèse, ce n'est pas seulement parce que son sens et son goût de l'humanité lui font comprendre et aimer la pauvre femme: c'est aussi parce qu'au fond de lui-même s'agitent les instincts, les sentiments de la famille de Thérèse, parce que le jugement porté sur elle dans Argelouse n'est pas étranger à sa formation première ». E qui, a parer mio, Fernandez ha fatto un controsenso esegetico totale: non è perché Mauriac è sempre segretamente complice dei pregiudizi della sua classe (affermazione esatta) che egli disegna con una « certa » umanità Teresa, dato che questo, evidentemente, avrebbe piuttosto dovuto indurlo al contrario, alla severità. No, se Mauriac pare umano, è perché egli è Teresa, ma Mauriac esercita su Teresa-Mauriac pressioni contrarie e costanti, il che fa credere a Fernandez a quanto appena citato. Ma ecco come Fernandez sfiora la verità e tira poi avanti di sghimbescio: « La sympathie pour Thérèse se complique ici de complicité — la complicité de quelqu'un qui vient de l'autre côté de la barricade ». In realtà, Mauriac è *double* proprio perché è nello stesso tempo dalle due parti della barricata. E dobbiamo ancora porre, per l'ultima volta, il problema della sua polemica antiborghese tenendo conto di tutti gli elementi che abbiamo in mano. Che Mauriac, in morale come in politica, abbia conservato, in sostanza, gli atteggiamenti e i riflessi della sua classe, è cosa che nessuno potrà contestare. E allora, perché egli l'attacca, talvolta con efficacia, sia sul terreno religioso che su quello politico? La tesi ufficiale è di ammettere, che si tratta di liberare il cristianesimo e la classe dirigente, che esercita il potere anche in nome del cristianesimo, dalle sedimentazioni classiste, dall'ipocrisia ecc. Ed anche questo c'è in Mauriac, intendiamoci, ma la borghesia non è mai attaccata in sé, né nei suoi privilegi fondamentali, per il semplice motivo, come appare nettamente dall'analisi dei romanzi, che essa rappresenta l'ostacolo maggiore che impedisce agli istinti di realizzarsi. La borghesia, per Mauriac, è inconsciamente la suprema inibizione diventata istituzione sociale, ma, nello stesso tempo, essa è la proiezione degli ostacoli che Mauriac ha innalzato contro se stesso, perché *ha paura* di se stesso. Questo spiega il rapporto odio-amore così tipico dell'atteggiamento dell'autore verso la sua classe (nei riguardi della madre è un po' la stessa cosa), e questo getta piena luce sul motto ammirevole di Benjamin Crémieux: « *Il a horreur de la contrainte et peur de la liberté* ». In niente, Mauriac ha mai potuto andare fino in fondo, perché ha opposto alla lucidità il gran rifiuto della vigliaccheria e del salvare la capra e i cavoli, e questo gli ha divorato il cuore, il mestiere e, forse, l'anima. Dunque, ancora una volta, il movimento di Mauriac è doppio: il suo

ambiente gli ha impedito di accedere liberamente alla sua patologia, e la sua patologia gli impedisce di aderire pienamente al suo ambiente. Ma è sempre il riflesso di riconoscenza verso la borghesia e la religione che lo hanno « salvato », a prevalere, perché Mauriac, su tutti i piani, è un conformista. Mauriac, comunque, borghese ambiguo. Sentite Teresa-Mauriac che è, nel corso del romanzo, la più accanita nemica dell'ambiente-ostacolo (siamo alla fine del romanzo):

> Ma ora, Bernard, sento bene che la Teresa che, istintivamente, schiaccia la sigaretta perché basta un niente per dar fuoco agli sterpi e alla pineta, — la Teresa che amava contare personalmente i suoi pini e liquidare le sue resine; — la Teresa che era fiera di sposare un Desqueyroux, di occupare il suo posto in seno a una buona famiglia della Landa, contenta insomma di « mettersi a posto », come si dice, *quella Teresa è reale* quanto l'altra, e altrettanto viva; no, no, *non c'era nessuna ragione per sacrificarla all'altra.*[77]

Questa è una delle frasi in cui Mauriac si è più apertamente confessato, a condizione, beninteso, che si creda al mio Teresa-Mauriac.

Ma ancora una volta R. Fernandez palpa la verità senza stringerla: « Beaucoup de ses héros souffrent d'un défaut qui n'est pas un péche, d'une absence qui n'est pas l'absence de Dieu ». E che può essere, in uno scrittore cattolico, quest'assenza che non è assenza di Dio, se non l'impossibilità di realizzarsi? Altrove, il critico nota ancora che non è soltanto perché sono brutti che i personaggi non riescono a piacere, dato che questo capita anche ai belli, ma che la cosa succede « soit par l'effet de quelque sort mystérieux, soit parce qu'ils s'acharnent après l'être, souvent le seul au monde, qui ne puisse leur répondre ». È chiaro che non si tratta affatto di *un sort mystérieux*, ma solo dell'inibizione che porta allo scacco, nel senso che il personaggio, oscuramente, *non vuole* piacere perché quello che cerca alla superficie non è mai quello che desidera in profondità. E ancora Fernandez, a proposito del rapporto fra Dio e i personaggi: « Ce n'est pas par dépit amoureux que le dédaigné se tourne vers Dieu; c'est parce que la part de l'homme que Dieu se réserve, parce que l'âme de l'homme *s'ajoute* [*sottolineato da R. F.*], à l'homme vaincu, comme un sens nouveau, comme une dimension spirituelle que le bonheur supprime ou masque. L'homme s'augmente réellement de ce qui parmi les hommes le diminue ». Ma questa parte dell'anima s'aggiunge appunto dall'esterno, o, se si vuole, è provocata dall'interno per compensare la frustrazione e insieme per dare ad ogni costo un senso alla rinuncia, alla capitolazione, alla mancanza di ogni seria intenzione di lucidità e quindi di lotta. Dio, in Mauriac, è una presenza estrinseca come secrezione di una assenza intima; Dio è chiamato a colmare una breccia di cui Mauriac, che l'ha aperta, è il primo ad essere terrorizzato. Ma è evidente che questo Dio non può colmarlo di gioia, ed è questo che dà un senso a quanto nota, acutamente, Fernandez: « D'où vient que cette victoire de la dernière heure ne parvient pas à l'enchanter? Sans doute, les lépreux de la passion terrestre ont sauvé, ou pourraient sauver leur vie parce qu'il l'ont perdue, mais le ressentiment de la perte nous rend insensibles aux bienfaits du salut. C'est que le regret, disions-nous, a chez lui plus de force et d'amertume que le remords. Ne jugeons point. Contentons-nous de remarquer que ce qu'il y a d'incontentablement trouble dans le christianisme *appliqué* [*corsivo di R. F.*] de l'homme augmente le charme et la force de persuasion du romancier ». Non siamo affatto d'accordo con la conclusione, ma il resto è visto con esattezza. Perché il critico potesse andare fino in fondo, bastava forse che avesse cercato di capire la ragione di quello che constata benissimo: « Il semble ne pouvoir imaginer de passion heureuse, de vie pleine et riche *née du complet épanouissement des instincts* ». Non siamo però più d'accordo con R. Fernandez quando dice che il tema centrale dei romanzi è il tema cristiano vecchissimo della « lutte, en l'homme, de

---

[77] *T. D.*, 186.

Dieu et des passions », perché invece si tratta della lotta delle passioni contro l'uomo che crede in Dio, ed è soltanto la volontà dell'autore che fa vincere Dio.

È facile ora rendersi conto anche dell'attrazione morbosa di Mauriac per gli esseri tormentati da una « plaie secrète », per i « mostri », dato che egli è colui che torna senza posa sul luogo del delitto. Ma lasciamolo parlare:

Quando un giovane disperato ci fa la confidenza di un vizio di cui sente propagarsi nella carne la soffocante vegetazione, insegniamogli che una tale difficoltà rende la partita più bella, più degna di un immenso sforzo. Con gli elementi che ci fornisce il destino, si tratta di costruire la nostra vita. Il colmo dell'arte è di ottenere che questa tendenza morbosa e di cui rischiavi di morire, ti serva, al contrario, decupli la tua potenza.[78]

Sogno orrendo dell'inibito consenziente: convincere i giovani a fare come lui per diventare migliori! Mi si dirà che questa mia analisi, anche ammesso che sia giusta, non esclude affatto la possibilità di essere un grande scrittore. È vero, ma solo in astratto. Vedete come Mauriac stesso si rende conto del pericolo:

Quel che c'è di più abbietto nella nostra ereditarietà deve entrare nella creazione del capolavoro che Dio aspetta da noi. Ma ciò che vi è di più abbietto nella nostra ereditarietà, non è un elemento docile o che si pieghi alle nostre combinazioni. Le bestie feroci, in noi, si difendono. Guarda intorno a te: studia il destino di quel tuo compagno, di quel tuo maestro. Presto o tardi, il domatore che tiene buone le sue bestie e le carezza, finisce coll'essere mangiato: « Il male non accetta accomodamenti ».[79]

È ancora Mauriac che giunge alle conclusioni che lo riguardano e lo definiscono:

Ma l'uomo maturo meglio « riuscito », che abbia raggiunto realmente il suo equilibrio o che, grazie a un abile camuffamento, si sia reso impenetrabile alle nostre indagini, ci appare sempre come uno specialista il quale, al di fuori della sua specializzazione, non può più insegnarci nulla [....]. La carne fa presto a circoscrivere qualcuno. *Un vizio semplifica atrocemente.*[80]

Ed ecco la migliore risposta all'obiezione che mi facevate poc'anzi: se Mauriac non è un grande scrittore è proprio perché è uno « specialista » e uomo semplificato atrocemente dal suo vizio segreto, visibilmente circoscritto dalla sua carne. Parlando sempre degli altri:

Hanno creduto tutti che si può addomesticare la Bestia, che nella vita meglio regolata è possibile farle un posto e portarle in segreto da mangiare; ma è di loro che essa si nutre — della loro propria sostanza.[81]

E, sempre più autobiograficamente, anche se si tratta, se non mi sbaglio, di Gide:

Per finire, i migliori fra essi non sono sempre esenti da una maligna civetteria, da un desiderio di piacere ad ogni costo che li apparenta alle donne.[82]

Costui che stigmatizza sì acutamente gli altri, gli specialisti dell'accomodamento, è poi l'autore della poesia che vi citerò e che è estratta da una raccolta (*Le sang d'Atys*) scritta fra il '30 e il '40, in piena maturità. Lo scrittore ci ha riproposto la sua storia ufficiale in un greve poema mitologico-simbolico nel quale si narra di Cibele (la terra) innamorata del giovane pastore Atys (Mauriac); ma, come sempre, le cose vanno male, perché il pastorello s'innamora della bella ninfa Sangaris e Cibele, giustamente offesa, lo trasforma in pino (decisamente, i suoi pini Mauriac li mette dappertutto). Poi, con una

---

[78] *Le jeune homme*, 447.
[79] *Ibid.*, 448.
[80] *Ibid.*, 449.
[81] *Ibid.*, 448.
[82] *Ibid.*, 450.

goffaggine letteraria difficilmente riassumibile, ha luogo la conversione del pino al cristianesimo ed abbiamo così una varietà nuova di fedele: il pino cristiano. Eccovi prima la versione ufficiale del caso Mauriac (è la terra che parla):

> Un jeune pin tendu vers l'essence divine
> Fait des signes au ciel avec ses longues mains.
> Sa cime cherche un Dieu, mais ses lentes racines
> Dans mon corps ténébreux creusent de lents chemins.[83]

Bene, ma poi Mauriac si è lasciato scappare i versi seguenti che io segnalo agli psicanalisti perché se ne servano come emblema nei loro studi; è sempre Cibele che geme dopo la conversione di Atys:

> Coeur double répété par la mer des vieux âges,
> *Doux être féminin dans un mâle exilé*
> Qui, pour atteindre enfin l'impossible partage,
> Te déchiras la chair d'un silex affilé.
> La terre sèche but, lourdes gouttes d'orage,
> Le sang noir que perdait l'éphèbe mutilé.
> Les ménades couraient sur sa trace vermeille
> Avec des rires fous et des appels stridents.
> Et même la plus jeune approcha de ses dents
> La sombre grappe humaine arrachée à la treille.
> Dans le sable que tu souillais, sous un ciel bas,
> Pauvre coeur, tu fuyais malgré ta plaie immonde.[84]

Invece di annerire tante pagine, avrei potuto partire soltanto da qui, col metodo centro-periferia caro a Spitzer.

Da vent'anni Mauriac si scrive addosso. Esaurito il suo mondo, già esiguo agli inizi, egli si è dato al giornalismo politico con una frenesia isterica come, sempre più, il suo carattere. I suoi atteggiamenti politici sono anch'essi ambigui un po' come i radicali con i quali ha fatto un pezzo di strada e dei quali è stato detto che arrossiscono della loro estrazione di destra e tremano della loro vicinanza con la sinistra. Mauriac, in politica, non ha idee, ma umori e sotto gli sfarfallii polemici e facilissimi contro i tragici fantocci della Quarta Repubblica, egli è sempre rimasto fedele al mito della *grandeur française* come ha rivelato non appena il generale sempre adorato si è deciso ad abbandonare l'aratro. Certo, Mauriac ha preso delle buone posizioni che dimostrano i suoi enormi progressi dai suoi lontani inizi maurassiani: contro Franco, contro la tortura, contro i militari ecc. In sostanza, all'epoca del suo migliore vigore polemico, le sue posizioni riflettevano le tendenze neo-colonialiste di Mendès-France e de *L'Express*. Ma se egli abbaiava con tanta frenesia contro i fantocci, era soprattutto da un punto di vista di destra, dato che gli parevano indegni dello splendore ottocentesco che ancora aleggia, per lui, sul volto della Francia. Comunque sia, egli rese, a suo tempo, dei buoni servizi alla causa del liberalismo. Quello che però qualcuno dovrebbe fare, sarebbe di raccogliere in un ampio *sottisier* le perle deposte sull'ultima pagina de *L'Express* da quando è arrivato il generale; avremmo così quel libro tutto comico che manca alla lista pur abbondante delle *Oeuvres Complètes* di Mauriac. Le sue stizze, le sue bizze, la sua vanità, quel farsi la pubblicità da solo ed addirittura quel fare la pubblicità ai romanzi del figlio Claude, il suo gollismo perdutamente sanciopansistico, e tante altre cose, farebbero di lui un grande autore comico. Chi resisterà nel vedere Mauriac tremante e confuso balbettare davanti al nume dell'Eliseo? Come non applaudire vedendolo sobriamente incitare de Gaulle, e dalle colonne de *L'Express*, ad accordargli un *tête-à-tête* affinché

---

[83] *Op. cit.*, IV, 457.
[84] *Ibid.*, 460-61.

possano, finalmente soli, dirsi tutto, borghesemente seduti su una panchina di giardino? Saputo che de Gaulle doveva recarsi in viaggio presidenziale nella Gironda, gli fissa addirittura (*horribile dictu*) un appuntamento. E infatti, ecco cosa annunciano ora i giornali: « A Langon, vers 15 heures, au nombre des personnalités qui devaient accueillir le général de Gaulle, figurait M. François Mauriac. Un entretien en tête-à-tête était prévu dans le bureau du maire, au cours duquel M. François Mauriac devait annoncer au Président de la République qu'il a donné la démission de *L'Express* et renoncé à sa collaboration à cet hebdomadaire ».

Così, sotto gli occhi della povera Marianna che essendo di pietra non può neanche abbassare il berretto frigio per non vedere, tutto è stato consumato, è esploso il grande *defoulement*, e questa scena è degna di passare all'oleografia come l'incontro di Teano. Comunque, se io fossi francese e avessi riflessi italiani, sporgerei querela contro il direttore del galeotto *Express* per un reato nuovo: « Tentativo di seduzione di Capo dello Stato ».

Ma a noi, molto più delle azioni giudiziarie, interessa tirare le somme di questo studio, abbandonando agli storici il compito di occuparsi del Mauriac politico, anche se di essi è stato detto che sanno tutto ma niente di più, con motto crudelmente ingiusto dato che spesso non sanno nemmeno tutto. La qualità indiscutibile del mondo di Mauriac è di descriverci involontariamente e talvolta in modo magistrale, la psiche cattolica nella quale ogni fatto, ogni impulso non possono mai raggiungere lo stadio dell'autenticità e della libertà. Tutto è soffocato *in nuce* e gli sbrendoli dei sentimenti lacerati si propagano nell'anima e l'incancreniscono, rendendola schiava di un male cronico che consiste nel dover vivere tutto a uno stadio secondario, deviato. Così, l'anima cattolica è mistificata e mistificatrice, perseguitata e persecutrice, ed è, soprattutto, completamente alienata ai suoi miti e ai suoi mali. Mauriac, che pretende penetrare nel fondo dei cuori per liberarli in una fede più pulita che li svincoli dagli automatismi dell'abitudine e dalla paura di guardare coraggiosamente in se stessi, ricrea, a un altro livello, un nuovo processo di automistificazione, sostanzialmente identico al primo nelle sue strutture, ma più esiziale perché reca con sé la convinzione della lucidità. Tutta l'opera di Mauriac, inoltre, ci mostra *une petite âme vaine et compliquée* che non dà nessuna voglia di prenderla sul serio, e, nello stesso tempo, essa riflette la civiltà cattolica che insieme suscita il « vizio » e lo introverte. A Mauriac, noi dobbiamo dunque essere grati di averci portato sul cattolicesimo una preziosa testimonianza dall'interno di quello che sapevamo già dall'esterno.

Che cosa dirà Mauriac nell'*entretien* che avrà con l'altro Dio (il più tardi possibile, auguro e spero)? Tenterà di bluffarlo, immagino. Ma Dio (che è mezzo ebreo e mezzo romano) è astutissimo e, nella misura in cui la sua volontà è sondabile, è probabile che, dopo averlo guatato con la faccia di un siciliano che vada ai vespri siciliani, lo spedirà a scottarsi su quel rogo che Teresa Desqueyroux avrebbe voluto accendere per bruciarvi tutti i *terriens* delle Lande.

IVOS MARGONI

# NOTERELLE E SCHERMAGLIE

## LA DICERIA POLIZIANESCA DEL PROF. BRANCA

*Riproduciamo dal testo registrato col registratore il discorso che il professor Vittore Branca tenne alla Televisione il 22 aprile del 1961. — Facciamo seguire anche l'annuncio dell'Ufficio Stampa dell'Isola di San Giorgio, che tanti petti ha scosso e inebriato.*

« All'Isola di San Giorgio a Venezia avvenimento sensazionale per la storia della cultura e per la storia del Rinascimento. Presso la Fondazione Giorgio Cini il prof. Vittore Branca, dell'Università di Padova, ha annunciato stasera ai giornalisti e studiosi italiani e stranieri, il ritrovamento di un'opera di Poliziano smarrita da quasi cinquecento anni. Il ritrovamento importante, forse il più importante del genere del nostro secolo, ha anche un suo sapore per la vicenda della cronaca, come ci dice il prof. Branca.

Prof. BRANCA. - Questi ritrovamenti avvengono in gran parte sempre sotto il segno della dea Fortuna. Uno studioso cerca e lavora moltissimo; non trova quello che cercava e trova invece altre pietre preziose. Così è avvenuto a me, che cercavo manoscritti del Boccaccio e di altri umanisti, di grandi umanisti veneziani e toscani, e mi è accaduto di gettare l'occhio su questo manoscritto che mi si è subito rivelato come autografo del Poliziano.

« Era presso un libraiuccio di Firenze di poco conto, trovato probabilmente in uno sgombero di palazzo dopo i bombardamenti della guerra. Mi si è rivelato allo studio paziente come l'ultima opera del Poliziano, la seconda centurie delle Miscellanee, che invano per cinquecento anni era stata cercata fino dai primi discepoli del Poliziano. È evidente che rappresenta l'ultima volontà e l'ultima interpretazione del Poliziano del mondo antico e degli ideali dell'umanesimo e del Rinascimento. Basta pensare che questo manoscritto che abbiamo qui fra di noi, era sul tavolo del Poliziano, proprio negli ultimi mesi e nella notte stessa in cui egli morì. Questo manoscritto, ritrovato, come una bella addormentata, dopo cinque secoli di oblio, e proprio mentre stava per varcare l'oceano, è stato assicurato all'Italia dalla liberale generosità della Fondazione Giorgio Cini e oggi costituisce la gemma più preziosa di questa biblioteca fondata in riconoscenza dell'ospitalità avuta durante il suo esilio a Venezia proprio da Cosimo de' Medici, cioè il fondatore, colui che diede per primo l'avvio a quell'umanesimo fiorentino di cui il Poliziano fu il principe e il massimo maestro ».

## UN'OPERA INEDITA E AUTOGRAFA DEL POLIZIANO

« Oggi, in uno dei così detti ' sabati letterari ' della Fondazione Giorgio Cini (riunioni di studiosi dedicate a relazioni e discussioni di letteratura e di filologia), Vittore Branca, professore all'Università di Padova e Segretario Generale della Fondazione, ha dato l'annuncio di una scoperta, o meglio di un ritrovamento veramente ec-

cezionale: certo il più importante del nostro secolo nel campo della letteratura italiana e in generale della cultura e della filologia umanistica europea.

« Si tratta dell'ultima opera del Poliziano, finora risultata introvabile e, pertanto, ancora inedita: un'opera di 160 pagine tutte autografe, che il destino si accanì a sottrarre per quasi cinque secoli ai lettori e agli studiosi di tutto il mondo.

* * *

« All'improvvisa e tragica fine del Poliziano (tra il 28 e il 29 settembre 1494), pur tra i terrori e gli orrori della peste e della procellosa situazione politica di Firenze e dell'Italia tutta, un'ansiosa preoccupazione domina la Corte medicea e commuove i circoli letterari e umanistici dell'Europa civile. È un'angoscia analoga a quella che si era diffusa millecinquecento anni prima nell'ambiente augusteo alla morte di Virgilio, prima che avesse compiuto il suo capolavoro. È l'interrogativo sull'ultima opera che il più alto poeta e il più grande eroe della cultura del tempo stava scrivendo in quell'estremo scorcio di sua vita: la *Seconda Centuria* delle *Miscellanee*, cui il Poliziano aveva affidato il messaggio più elevato e più strenuo della sua appassionata missione di interprete e di restauratore della civiltà antica, greca e latina.

« La pubblicazione della *Prima Centuria*, nel 1489, aveva avuto il tono e gli echi del più grande manifesto umanistico in senso letterario e filologico. In una serie di cento capitoli il Poliziano aveva ripreso, con estremo vigore e rigore, gli argomenti delle sue mattutine conversazioni con il Magnifico: quando, come ricorda lo scrittore nella prefazione a Lorenzo, ' nelle nostre passeggiate a cavallo ti esponevo queste miscellanee e tu ti dilettavi della novità e della varietà degli argomenti e del suggestivo modo di presentarli '.

« Il Poliziano tra il '90 e il '94 si era dedicato particolarmente proprio alla nuova sua opera, alla *Seconda Centuria* delle *Miscellanee*: cioè al volume in cui aveva ampliato il quadro dei suoi studi sulle civiltà antiche e sui grandi poeti latini e greci, tenendo conto anche delle discussioni e delle critiche che la pubblicazione della prima Centuria aveva suscitato. L'interesse e l'accanimento con cui questa estrema opera fu ricercata dopo la morte del Poliziano sono proprio riflesso della certezza che in queste nuove pagine fossero testimoniate le convinzioni più mature e il messaggio più compiuto del grande umanista: di ' questa colonna delli studii.... e delle buone lettere ' come lo chiama il cronista Piero di Marco Parenti, narrandone la fine immatura.

* * *

« Ma nonostante le ricerche più assidue di amici e di discepoli l'opera risultò introvabile. Il Crinito e il Sarti — i più devoti allievi, curatori della prima edizione delle opere complete del Poliziano (Venezia, Aldo, 1498) — nel loro scambio di lettere lasciano una testimonianza chiara e appassionata di queste indagini e dell'angosciata delusione che le concluse. Affacciano persino il dubbio che qualche malintenzionato abbia sottratto l'opera per pubblicarla come sua.

« Erano proprio queste le trattazioni sul mondo antico, che come ricorda il Condivi, avevano suggestionato profondamente Michelangelo, e lo avevano entusiasmato a tradurre in marmo le bellissime e allusive favole antiche; erano queste le pagine, che (per non parlare di umanisti e di letterati) avevano così profondamente interessato e appassionato grandi spiriti diversi, quali Lorenzo il Magnifico e Gerolamo Savonarola.

« Lungo questi quattro secoli e mezzo studiosi e filologi nulla hanno tralasciato per rintracciare l'ultima opera del Poliziano. Ma, nonostante una piccola speranza accesa — e subito spenta — al principio del secolo dal ritrovamento e dallo studio di alcuni

appunti autografi nella biblioteca di Monaco di Baviera, nulla fu trovato: sicché anche nel recente Convegno di studi per il quinto centenario della nascita del Poliziano, il lamento sullo smarrimento della *Seconda Centuria di Miscellanee* fu rinnovato da Alessandro Perosa, il filologo più autorevole nei problemi testuali polizianeschi.

* * *

« Fortunatamente, però, l'opera non era andata perduta. Attraverso misteriose vicende finì nel fondo di un libraio antiquario fiorentino; e recentemente è stata studiata da Vittore Branca, confortato anche dal parere e dall'aiuto di autorevoli studiosi fiorentini specialisti in materia. Si tratta di un manoscritto cartaceo legato in pergamena, in quarto grande (mm. 300×220), di ottanta carte numerate, tutte autografe del Poliziano, che pone in fronte alla sua opera l'epigrafe ' In Nomine Domini Nostri Jesu Christi '. Nessun'altra mano ha scritto in queste pagine: anche le annotazioni e la numerazione delle carte sono autografe. L'identificazione dell'opera è stata possibile attraverso lo studio degli scritti del Poliziano (e particolarmente le prime Miscellanee), la prefazione di Aldo, la corrispondenze fra il Crinito e il Sarti. In due epistole sono proprio accennati gli argomenti che il Crinito, dai ricordi di conversazioni col Poliziano e di quanto aveva visto nelle sue carte, indica al Sarti come caratteristici della *Seconda Centuria*.

« È certo quindi che il manoscritto autografo del Poliziano, recentemente scoperto, ci conserva la *Seconda Centuria di Miscellanee*: non purtroppo in redazione definitiva e completa, perché la morte tolse al Poliziano di completare e rifinire l'opera. Sono 59 capitoli (più alcune annotazioni frammentarie) che spaziano per tutto il vasto campo della civiltà e della cultura classica: dalla letteratura all'archeologia, dagli usi e costumi al diritto (completando i famosi studi polizianeschi sulle Pandette), dalle scienze naturali alla storia delle religioni e ai miti, dalla grammatica e dalla filologia alla filosofia e alla poesia. E questa vasta ricostruzione del mondo classico è condotta insieme con strenua acribia e con entusiasmo poetico: tanto che il Poliziano, iniziando il primo capitolo, sembra auspicare, con slancio lirico e *pietas* storica, che la sua paziente e pia opera di appassionato raccoglitore delle reliquie e delle memorie antiche abbia in qualche modo l'efficacia di quella di Esculapio, che pietosamente riunì le membra straziate e disperse di Ippolito per ridare loro splendida vita.

* * *

« Il prezioso manoscritto, per generoso intervento della Fondazione Giorgio Cini, sempre sensibilissima ai valori della cultura e dell'arte, è stato assicurato all'Italia mentre erano già in corso trattative per la cessione ad enti stranieri. Oggi costituisce il tesoro più prezioso della biblioteca della Fondazione Giorgio Cini: in quell'edificio monumentale dell'isola di San Giorgio Maggiore, elevato dalla pietà e dalla riconoscenza di Cosimo de' Medici (avo del grande Lorenzo, protettore del Poliziano) che volle fare ai Benedettini di San Giorgio il dono splendido, come espressione di riconoscenza per la generosa ospitalità che a lui, cacciato e esule dalla patria, aveva offerto quella che oggi è chiamata l'« isola della speranza ».

« Il codice e l'ultima opera del Poliziano ora ritrovata saranno studiati e presentati filologicamente e letterariamente da Vittore Branca in un articolo nel prossimo fascicolo di ' Lettere Italiane ' (editore Olschki - Firenze). Una riproduzione fototipica e un'edizione critica e convenientemente commentata saranno poi preparate dallo stesso studioso, probabilmente in collaborazione con altri illustri filologi ».

*22 aprile 1961.*

Vittore Branca, al quale si deve il fortunato ritrovamento delle *Seconde Centurie* del Poliziano, è uno dei più autorevoli critici e filologi nel campo delle lettere italiane. Attualmente titolare della cattedra di letteratura italiana all'Università di Padova, accolto come docente nelle più illustri Università d'Europa e d'America, il Branca si è dedicato con particolare impegno allo studio del periodo umanistico nel Veneto e in Toscana, soprattutto per quanto riguarda i significativi rapporti culturali tra Firenze, Padova, Venezia.

Vittore Branca è soprattutto noto per essere il più accreditato studioso di Giovanni Boccaccio, di cui ha anche curato la pubblicazione di opere in edizione critica; ma a lui si devono anche fondamentali studi relativi ad altri periodi della letteratura italiana. Dirige alcune importanti collane letterarie — fra le quali le edizioni commentate di tutte le opere di Dante e di quelle del Boccaccio — e, assieme a Giovanni Getto, la rivista « Lettere Italiane ».

Postilla. — *Abbiamo voluto riprodurre testualmente il comunicato dell'Ufficio stampa dell'Isola di San Giorgio, perché ne rimanga memoria presso i posteri. Esso è stato distribuito a molti giornali e riviste a rotocalco. Ce ne siamo visti arrivare diverse copie da tutte le parti, da gente premurosa ché anche noi fossimo informati del grande avvenimento, a cui (la solita ingiustizia) non era arrivato nessun comunicato dall'isoletta veneziana.*

*Ma non paia che noi ci si compiaccia di queste denuncie o polemiche o ironie; noi facciamo tutto questo* obtorto collo, *e per quel po' di affetto che ci si attacca sempre per tutti quelli che sono stati in un modo o nell'altro allievi, e ai quali non sappiamo togliere del tutto la fiducia nella loro operosità futura. Vorremmo citare l'esempio di un antico, del bravo Agnolo Firenzuola, che abbiamo in questo momento per le mani. « L'amore che io porto agli studi mi costringe a pregare colui che questo ha fatto, che sia contento di perdonarmi, e come soldato della verità lasciarmi arditamente vagare per gli inutili campi delle sue fatiche; le quali con quella modestia mi sono sforzato di riprendere che a ognun sia palese, che l'amor patrio e la verità mi abbino fatto pigliar la penna, e non odio che io porti a particolar persona* ». (Luigi Russo).

## « AH CORYDON, CORYDON, QUAE TE DEMENTIA CEPIT? »

Nel volume *Studi e problemi di critica testuale*,[1] contenente gli atti del Convegno di studi di filologia italiana nel Centenario della Commissione per i Testi di Lingua, sono raccolti molti succosi saggi di valentissimi cultori della filologia italiana; e non ci proponiamo in questa sede di parlare di tutti come meritano. Solo ricorderemo, in epoca di strabilianti scoperte, lo scritto di Giovanni Getto, *Echi di un romanzo barocco nei « Promessi Sposi »*, che può vantare la priorità rispetto ai recentissimi ritrovamenti polizianeschi. Si tratterebbe di coincidenze di termini, nomi, situazioni, fra il romanzo secentesco *Historia del Cavalier perduto*, del vicentino Pace Pasini, pubblicato a Venezia nel 1644, col romanzo manzoniano. Benché il romanzo non esista nello studio della Casa del Manzoni, né nella biblioteca di Brusuglio, siamo d'accordo col Getto che non si possa escludere la possibilità che il Manzoni l'abbia visto. Il Getto ricerca le coincidenze, magari « per opposizione » (p. 442): citeremo per esempio coincidenze di nomi, Luciana e Agnese in certi capitoli dell'*Historia* seicentesca, e Lucia e Agnese; il grido « Tradimento! Tradimento! » (di *Fermo e Lucia*), con successivo chiaro di luna, presente in ambedue i testi; certe chiavi che tornano agitate in tutti e due, un « Tognino », dell'*Historia*, che in analoga situazione tafferugliesca rammenta il Tonio dei *Promessi Sposi*. Perfino una *mula* e un *pievano* « lievitano » (p. 461) nella testa del Getto, fino ad evocare il famoso viaggio di don Abbondio alla Malanotte. Oh divina potenza della *trouvaille* (p. 440, nota)!

[1] Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961, pp. VII-498.

L'autore dello studio osserva: « Se qualcuno di questi rapporti sembrerà da solo non molto persuasivo, la somma di essi non può davvero lasciare indifferenti ». Ma questo non faccia credere ad avventuroso azzardarsi nel campo delle illazioni: « Presi nel giro di questi riflessi è certo molto facile cedere all'illusione, e finir col trovare anche quel che probabilmente non c'è », avverte con lodevole prudenza il Getto (p. 460); eppure egli non sa resistere alle « sollecitazioni anche più arbitrarie della memoria, e comunque all'attrattiva avventurosa di andare trovando punti di contatto fra il *Cavalier perduto* e i *Promessi Sposi* » (p. 461). Il Getto, che pure porta abbondanza di passi che a lui sembrano molto probanti (a noi sembra che si tratti di pure coincidenze o di linguaggio, o di casi genericissimi, o di intrecci avventurosi, tutt'altro che infrequenti in romanzi del Sei e Settecento), ammette prima che i tentativi di accostamento sono « molto azzardati, e servono soltanto a rivelare l'incontrollato giuoco della nostra memoria e l'arbitrario contegno della nostra immaginazione » (p. 462); poi, forte dell'esempio pascoliano, da lui altra volta ritenuto assai fondato (*Eco di una notte mitica*), risolutamente arriva dove vuole arrivare, e alla p. 463 senza ambagi dichiara: « si può affermare con sicurezza che operasse nel misterioso processo compositivo dei *Promessi Sposi*, anche la reminiscenza o il fascio di reminiscenze provenienti dal *Cavalier perduto* ». E ancora, con progressiva gradazione: « È infatti tutt'altro che inverosimile che il Manzoni abbia avuto fra mano l'opera del Pasini »; « il Manzoni.... deve aver certamente letto qualche romanzo del Seicento e fra questi proprio anche l'*Historia del Cavalier perduto....* »; anzi, si tratta ormai di « una lettura continuata e ripresa ». Così le somiglianze fra i due romanzi diventano nella pagina conclusiva del Getto « un imponente insieme di incontri », che non si spiegherebbe che col miracolo, ove si negasse la conoscenza dell'*Historia* da parte del Manzoni; ultima decisiva prova, la presenza, nell'ordine, dell'immagine del Sole e dei Pianeti, e della terminologia scolastica di « sostanze » e « accidenti », tutte cose che si ritrovano, come è noto, nell'*Introduzione* ai *Promessi Sposi* e prima nella dedica del romanzo seicentesco. Le reminiscenze così per il Getto diventano ora (p. 466) « delle riposte allusioni, dei richiami voluti e goduti con nascosto sorriso nell'animo dello scrittore ». Ma ahimè! a che cosa è servita la primitiva prudenza? Evidentemente si trattava di una civetteria formale, e altri meno cristiani e meno affettuosi di me direbbero addirittura di ipocrisia accademica, secondo lo stile dell'immortale abate Vito Fornari, del cattolicuzzo che ora si volge *in cornu epistulae* e ora *in cornu Evangelii*.

A noi sembra che queste coincidenze, sebbene non prive di una certa suggestione, siano piuttosto labili, e riportabili semmai a uno stile « seicentesco » più che altro, che il Manzoni certo si fece sugli innumerevoli testi del secolo, che egli sfogliava. E del resto si rimane non nel campo della critica delle « fonti », contro cui non ci sogniamo certo di risollevare la vecchia polemica crociana, ma in quello delle congetture (o come mi scrisse felicemente una volta un proto, delle c o n f e t t u r e), tipo « delizie » o « leccornie » o particolari « ghiotti » di settecentesca memoria. La prospettiva della critica è molto diversa da quella che potrebbe apparire riscaldandosi per scoperte di questo genere; e che il Getto, per questa parte, pur nel suo bifrontismo di « crociano » e di seguace della poetica gesuitica (*absit iniuria verbo*), che egli miracolosamente sa conciliare, sia piuttosto malsicuro, lo prova il fatto del voler portare la conoscenza di questa ennesima *Historia* di un ennesimo *Cavalier Perduto* (oh gran bontà dei cavalieri antiqui, magari dalla Trista Figura), nientemeno che come una base s t o r i c a , un « rifiutarsi ad un abbandono totale all'invenzione.... cercare appoggio nella storia » (il che, come è notorio, è quanto di più manzoniano possa concepirsi), « una fertile mescolanza di storia e d'invenzione ». A le guagnele! La storia, ritrovate nella *Historia del Cavalier Perduto!*

Naturalmente c'è molta differenza tra Vittore Branca e Giovanni Getto: se non altro perché il secondo è un grande lavoratore e non pecca *ab origine*, e quindi la sua anima può sempre salvarsi. Ma anche lui è stato preso da questo venticello di follia, che porta alcuni spigolistri ad esaltare certe scoperte che poi non sono scoperte, servendosi dei più moderni mezzi meccanici, come la televisione, ed abusando, per tal via, del

potere del regime trionfante, quasi che la radio e la televisione siano un monopolio come ai tempi del fascismo. (Che qualcuno non ci dica che la televisione è stata inaugurata in Italia nel 1953!).

Noi ricordiamo un'antica scolara del Magistero di Firenze, di cui potrei fare anche il nome, piuttosto vecchiotta e turpicula che, passata poi all'Università Cattolica, mi tornò a Firenze piena di ridicola albagia filologica: « Ho scoperto un codicetto », e disse la parola « codicetto » con una sua segreta sensualità, e quasi compiangendo il suo ex ma sempre molto vigile pedagogo, il quale non era tanto ghiottone di queste cose rare! Dopo alcuni mesi, rincontratomi con la mia albagiosa beghinotta, le domandai: « E che cosa ha fatto di quel codicetto? ». Fece la smemorata di Collegno e mi disse che non ne aveva fatto niente. Cito poi l'esempio di due galantuomini, che hanno completa la mia stima: Alberto Chiari e Italiano Marchetti, i quali avrebbero scoperto gli autori veri de la *Nencia da Barberino,* scoperta che non ha persuaso nessun studioso. Come spiegare questa frenesia da scopritor famosi che agita le minori belve del mondo accademico italiano? Io lo dissi nel fascicolo del maggio alla pagina 371. I miei amici cattolici possono scoprire dei documenti, ma non possono scoprire delle verità nuove, a meno che, come Manzoni, Rosmini, Lambruschini, De Marchi, Gallarati Scotti, Barbara Tosatti, rigenerino dal fondo il loro catechistico cattolicesimo. Però io mi spiego questa specie di frenesia di apparente dottrina filologica e di apparenti scoperte, come un'aspirazione religiosa al loro paradiso perduto. Il paradiso è all'ombra delle spade, per i musulmani; il paradiso, per molti nostri cattolici di dubbia scienza, è all'ombra delle scoperte filologiche.

Favoriti dalla situazione politica, i clericaluzzi conquistano, segnando con il gesso gli usci, le varie cittadelle della cultura e della scienza; ma si ricordino della calata di Carlo VIII e della sua vacua spedizione a Napoli e della sua rapida eclissi dopo la battaglia di Fornovo. Cari amici filologuzzi improvvisati, anche voi cercate di passare le alpi e allora tornerem fratelli!

Noi non siamo anticattolici, siamo solo contro le menzogne e siamo contro le amplificazioni retoriche che alcuni nostri partiti di oggi hanno ereditato, con voluttà, dal defunto fascismo.

LUIGI RUSSO

## LA VERITÀ SUL CASO AMBROGINI

Criticare i « gialli » presentati alla TV è sintomo di malvagità dell'animo. Un entusiasmo sfrenato per questo genere di programmi ci sembra un atteggiamento assai più obiettivo, di fronte ai sinceri sforzi dei dirigenti televisivi per rinnovarli e per migliorarli. In particolare ci ha colpiti la recente messa in onda di una novità poliziesca, *Il caso Ambrogini Angelo.* Si intitolava così: o la memoria ci inganna. Ottimo « giallo », che fa passare in secondo piano perfino la liquidazione del tenente Sheridan. Lo segnaliamo ai lettori ai quali fosse eventualmente sfuggito.

Al centro della vicenda è un manoscritto scomparso. L'attenzione degli spettatori è inchiodata da tre assillanti interrogativi: il manoscritto è stato distrutto? Se esiste ancora, dove è? Chi ne è l'autore, e come provarlo? C'è anche un morto, poi vi diremo chi è.

Non assistiamo ad una inchiesta-lampo. Le indagini si protraggono per oltre quattro secoli e mezzo, ma alla fine la pazienza e la sagacia degli investigatori vengono premiate. Il manoscritto è ritrovato, battendo nell'emozionante finale la concorrenza di due quotate agenzie straniere, e l'autore è identificato, grazie ad una perizia grafica, nella persona di certo Ambrogini Angelo, non nuovo a reati del genere. Le prove raggiunte sulla sua responsabilità sono schiaccianti. A dire il vero, ci aspettavamo che la trasmissione si con-

cludesse con la proiezione delle foto segnaletiche dell'Ambrogini Angelo preso di fronte e di profilo senza cravatta: ma così non è stato, forse per cause tecniche.

Dimenticavamo di aggiungere che la vicenda, benché romanzata, si riferiva a fatti reali della cronaca dei nostri giorni. Di qui, forse, l'ampiezza dell'interesse che ha suscitato.

Figuratevi che perfino un critico letterario della fama di Luigi Russo ha voluto occuparsene, in una noterella della sua rivista « Belfagor ». Ma per l'amore che portiamo ai « gialli » televisivi, preferiremmo che non lo avesse fatto. Ha detto che quel manoscritto tutti sapevano dov'era, che ne erano state fatte perfino delle copie fotostatiche, che non era affatto un mistero, per gli specialisti, che si trattasse di un'opera del Poliziano, il poeta vissuto nel Quattrocento alla corte di Lorenzo De' Medici.

La fortuna di Angelo Ambrogini detto « il Poliziano », in definitiva, non dovrà granché alla Fondazione Cini di Venezia, che si è limitata ad acquistare l'ultimo manoscritto ancora inedito e a lanciarlo, con l'aiuto della televisione, come una straordinaria scoperta. Se il poeta non fosse morto da un pezzo, probabilmente ne sarebbe contento. In vita, egli ebbe occasione di conoscere anche i lati meno buoni del mecenatismo. Perfino Lorenzo De' Medici lo buttò sulla strada due volte, su istigazione della moglie. E sì che come mecenate Lorenzo De' Medici valeva quasi quanto il conte Cini.

Peccato: si sarebbe trattato davvero di un buon « giallo », se fossimo riusciti a restare nell'equivoco e a dimenticarci che si trattava invece di notizia che riguardava il campo della cultura. Fra tante delusioni, un interrogativo appassionante tuttavia si salva: perché un manoscritto del Poliziano deve finire nelle pur rispettabili mani della privata Fondazione Cini, che lo ha acquistato in aprile per sbandierarlo poi a propria glorificazione nel mese successivo sugli schermi statali della TV?

« Ben venga maggio — e 'l gonfalon selvaggio »: due versi del Poliziano che in aprile alla Fondazione Cini dovettero sembrare di rinnovata attualità. Poi venne giugno e uscì « Belfagor ». Gonfalone a mezz'asta.[1]

*b. fo.*

## L'AFFETTUOSA INVIDIA DI MARIA BELLONCI

A proposito della pretesa scoperta della seconda *Centuria* del Poliziano, la nostra illustre amica Maria Bellonci scrive:

> Penso a Vittore Branca con affettuosa invidia: so che cosa vuol dire quel brivido, che, un istante prima di rivelarla, annuncia una presenza che vive in una carta antica, fragile e all'apparenza inerte; e so quanto sia meraviglioso esigere riprove, tremare nel momento della risposta, e trionfare in segreto ad ognuna delle dimostrazioni affermative.[2]

Poi più giù ancora aggiunge:

> Sapremo presto da Vittore Branca stesso ciò che si agita brilla crepita e vive nelle ottantanove pagine del manoscritto.

Debbo deludere l'illustre signora anche in questa sua gloriosa aspettativa, perché né Vittore Branca, né la direttrice della Marciana di Venezia, che si è provata per quin-

---

[1] Dall'*Unità* di Milano del 9 giugno 1961. Oltre all'*Unità* di Milano ha tenuto bordone alla nostra noterella l'*Europeo*, con un articolo di Giorgio Pecorini, nel numero dell'11 giugno, di tono assai più duro che non fosse il mio annunzio. (L. R.).

[2] Da « Il punto », Roma, 29 aprile 1961, n. 17.

dici giorni a decifrare questo manoscritto polizianesco, sono venuti a capo di nulla. Ma ora ha avuto l'incarico Augusto Campana (queste sono le notizie che si sentono da varie parti), ex paleografo della Vaticana, il quale certamente risolverà il mistero di quei geroglifici, a maggior gloria della Fondazione Cini e di Vittore Branca.

LUIGI RUSSO

## ECHI POLIZIANESCHI ANCHE A LONDRA

### UN MANOSCRITTO PERDUTO.*

La scoperta di un manoscritto della seconda centuria delle *Miscellanee* del Poliziano, perdute sin dal 1497, della quale si parlò nel « Times Litterary Supplement » del 12 maggio, ci ricorda che in due recenti articoli è stata menzionata l'esistenza di un manoscritto di detta opera, che si disse essere stato venduto da un libraio fiorentino a un bibliofilo americano rimasto anonimo, il quale abita presso Chicago.

1) Juliana Hill Cotton, *La morte e il Poliziano,* ristampato con correzioni, quattro appendici e due illustrazioni da « The Durham University Journal », vol. XLVI, giugno 1954, p. 5, nota 38: « Dopo la seconda guerra mondiale corse voce che questa seconda centuria fosse stata trovata e fosse in vendita a Firenze. Secondo una voce più recente, fu poi venduta e si trova ora negli Stati Uniti. Se c'è qualche cosa di vero in queste voci, la vera storia dovrebbe ora venir resa pubblica ».

2) Revilo P. Oliver, *La traduzione fatta dal Poliziano dell'« Enchiridion »*, « Transactions of the American Philological Association », volume LXXXIX, 1958, p. 195, nota 29: « L'opera che il Crinito esplicitamente deplora essere stata nascosta, la seconda centuria delle *Miscellanee* del Poliziano, fu, secondo un referto esatto che udii da fonti assolutamente degne di fede in Firenze, conservata segretamente in detta città fin dopo la recente guerra e poi trafugata fuori d'Italia. Si dice che il manoscritto si trovi ora in un sobborgo di Chicago ».

Queste parole ci fanno domandare quale relazione vi possa essere tra il manoscritto scoperto dal prof. Vittore Branca « nel deposito di un libraio antiquario di Firenze » e acquistato dalla Fondazione Cini di Venezia per 60 milioni di lire (circa 34.582 sterline), e il manoscritto della stessa opera che si dice essere in America. Se si tratta di due manoscritti distinti, può ben essere che quello che si trova in un sobborgo di Chicago contenga i capitoli 16 e 20, che mancano nel manoscritto ora a Venezia, il quale si compone di soli cinquatanove capitoli, e anche i capitoli conclusivi, poiché la seconda centuria delle *Miscellanee,* se venne veramente terminata dal Poliziano, dovrebbe comprendere 100 capitoli, come la prima.

È quindi tanto più urgente che il possessore americano permetta ora che il suo nome venga divulgato e che il manoscritto venga reso accessibile agli studiosi. Se esiste un solo manoscritto, forse ciò significa che il documento per tanto tempo perduto è andato di recente negli Stati Uniti e poi è tornato a Firenze? Una ulteriore possibilità è che uno dei manoscritti sia copia dell'altro, che sarebbe l'originale? È da sperare che l'articolo del prof. V. Branca, che deve apparire nel numero di giugno di *Lettere italiane,* getti luce anche su questo mistero.

*Weardale House, Sherburn Village, Durham.*

JULIANA HILL COTTON

* Dal « Times Literary Supplement », June 16, 1961.

## PER LA ACONFESSIONALITÀ DELLA SCUOLA

La sezione di Milano dell'Associazione per la libertà religiosa in Italia (ALRI), ravvisando nell'aconfessionalità della scuola la condizione indispensabile perché fiorisca in Italia una gioventù spiritualmente libera, psichicamente sana e intellettualmente aperta, invita gli italiani a volgere il loro sguardo sulla distruzione che si sta preparando di quei valori di libertà e di indipendenza che soltanto la scuola pubblica può alimentare, difendere e tramandare. Il cavallo di Troia di questa distruzione è il Piano decennale per la scuola, che è ora davanti al Parlamento. Inadeguato a fronteggiare le nuove esigenze della tecnica moderna, il Piano risponde ai fini egemonici del Vaticano. Sanzionando il principio, incostituzionale, del finanziamento statale alle scuole non statali, dipendenti in gran maggioranza dall'autorità ecclesiastica, il Piano scalza l'unica piattaforma unitaria su cui possa realizzarsi in Italia l'educazione dei cittadini e prepara profonde e pericolose divisioni nel paese. È vero che anche la nostra scuola pubblica è sottoposta a un processo di confessionalizzazione, già realizzato completamente nell'ordine pre-elementare ed elementare (anche per gli alunni dispensati dalla lezione di religione), parzialmente nell'ordine medio e superiore, tendenzialmente nelle università; tuttavia fino ad oggi questo fenomeno poteva essere considerato come un'ondata di intolleranza susseguitasi a quella del fascismo e destinata ad esaurirsi. Ma se gli articoli del Piano decennale che direttamente o indirettamente sanciscono finanziamenti e sovvenzioni alle scuole dipendenti dall'autorità ecclesiastica risulteranno approvati, si perderanno irreparabilmente le moderne conquiste civili della libertà di coscienza, della circolazione delle idee e dei sentimenti attraverso la cultura, della coeducazione dei sessi, per cadere nella chiusura confessionale, nella subordinazione alla gerarchia ecclesiastica, nella persecuzione ideologica e religiosa. La forza del Vaticano, che preme dietro quegli articoli del Piano (e dietro altri progetti di legge già approntati dalla Democrazia cristiana) porterà in breve al riconoscimento della priorità del magistero educativo della Chiesa cattolica e all'accettazione della funzione « ausiliaria » della scuola pubblica, con tutte le conseguenze che questo dirizzone antirisorgimentale comporta per l'avvenire dell'Italia.

Di fronte a questa involuzione storica, cui noi italiani andiamo incontro con una tragica inconsapevolezza, favorita dalle tergiversazioni dei partiti di opposizione, i quali, per incuria o per complicità, non hanno voluto impegnare in questa lotta tutte le forze vive del paese sì da contrapporre alla lunga fame dei clericali una salda coscienza della storia nazionale e una visione lungimirante degli interessi dell'Italia, la sezione di Milano dell'ALRI fa appello a tutte le libere coscienze, dentro e fuori dei partiti politici, perché sorga dal paese un monito che si imponga al Parlamento.

UN ITALIANO

*Messaggio inviatoci dall'Associazione per la libertà religiosa in Italia, fondata da Gaetano Salvemini, Milano, giugno 1961.*

# RECENSIONI

GUIDO GOZZANO, *Le Poesie*, nuova edizione con un *Saggio introduttivo* di Eugenio Montale. Milano, Garzanti, 1960.
EUGENIO MONTALE, *Farfalla di Dinard*, Milano, Mondadori, 1960.

Di un saggio di Montale sul Gozzano si parla da anni, e precisamente dal 1951, quando esso apparve su « Lo smeraldo »: rivista non molto in pregio fra i letterati. Meglio se ne è riparlato dal 1959, quando lo stesso saggio riapparve su « Il Verri » e alcune delle suggestioni create fin dal semplice accostamento dei nomi, Gozzano e Montale, ebbero conferma. In effetti dal '51 a oggi si è sempre meglio discorso di una cosiddetta linea Gozzano-Montale, evidentemente in rilievo nella storia della nostra letteratura novecentesca, lungo la quale si è chiarito assai più che qualche interessante rapporto fra la poesia crepuscolare e la ermetica. Contro d'Annunzio e la sua oratoria tardoromantica, è la migliore letteratura di tutto il primo mezzo secolo che si caratterizza.

Oggi una riedizione delle *Poesie* del Gozzano (sul testo delle *Opere* curate dal Calcaterra) esce con un'introduzione di Montale. A parte le considerazioni sulle virtù storiografiche della menzionata « linea », quali temi critici vi sono svolti o toccati?

Tre, direi, fondamentalmente. Un primo, quando Montale afferma che la poesia del Gozzano « è stata non la più ricca e la più nuova ma la più ' sicura ' di quegli anni ». Un secondo, quando nel definire l'ultimo Guido « infallibile nella scelta delle parole », rileva come « abbia dato scintille facendo cozzare l'aulico col prosaico ». Un terzo, quando nel tratteggiare i suoi complicati rapporti col d'Annunzio dice che « fu il primo dei poeti del Novecento che riuscisse ad ' attraversare ' D'Annunzio ».

Bisognerebbe precisare e approfondire, naturalmente. Il far cozzare l'aulico col prosaico è ad esempio antico come il mondo, e riguardo al Gozzano l'interessante sta nella luce ironica delle scintille, ossia nell'efficacia polemica di un prosaico tutto speciale che si oppone all'aulico di una particolare tradizione. Ma è anche ora di non chiedere a Montale, almeno sul Gozzano, più di quanto egli abbia voluto dare. Dovremmo metterci a discutere sul parallelo Gozzano-Puccini, che egli istituisce e al quale poco crediamo, dovremmo chiedergli di rivedere il suo giudizio sulle *Farfalle*, alquanto sommario. Quel che importa è soprattutto il riconoscimento di « sicurezza » che egli fa alla poesia gozzaniana, individuandola come una ferma esperienza in un clima assai incerto e mutevole, insieme alla lode di avere « attraversato » d'Annunzio, la quale può anche essere considerata come una notevole confessione di ordine tecnico.

* * *

D'altra parte, è su ben altre « farfalle » che oggi Montale stimola il discorso critico. Intendo le pagine raccolte col titolo *Farfalla di Dinard*, in una prima edizione del 1956 presso Neri Pozza, e ora accresciute in una seconda presso Mondadori. E dico « farfalle » non solo per caso, poiché non si saprebbe, così d'acchito, come altrimenti chiamare que-

ste prose, e poiché sono anch'io dell'avviso che esse abbiano un certo diritto di costituire genere a sé, con proprio e particolare nome, un po' come ebbero, è stato osservato i « pesci rossi » di Emilio Cecchi.

« Bozzetti, elzevirini e *culs-de-lampe* » diceva in proposito Montale stesso, presentando la raccolta nella prima edizione. In questa seconda si parla semplicemente, con neutra espressione editoriale, di « scritti ». Si tratta dunque di articoli o elzeviri apparsi sul *Corriere della Sera* e sul *Corriere d'informazione* dal '46 al '50. Non so se i fedeli abbonati e lettori del doppio organo milanese li abbiano notati o apprezzati a dovere. C'è chi ne dubita. Il dubbio è peraltro lecito anche criticamente, poiché simili prose, considerate in singoli esemplari, e contemplate nell'uniforme grigiore d'una pagina di quotidiano, in effetti non brillano in tutta la loro luce. Possono essere scambiate da un lettore superficiale per uno dei tanti esercizi di bella scrittura che i letterati italiani, ostinatissimi, offrono ancora al tradizionale decoro delle terze pagine. Isolate invece dall'effimero contesto e riunite in volume, fanno corpo straordinariamente, fanno libro, e che libro! Non credo di errare se affermo che la *Farfalla di Dinard* è uno dei pochi libri che il nostro secolo trasmetterà sicuramente ai seguenti. Sono delle « operette morali » del nostro tempo, alla cui altezza di stile sorge spontaneo il paragone con quelle di Carlo Emilio Gadda.

Aumentate dunque da 25 a 47, ordinate secondo un disegno che allude al racconto autobiografico, queste « farfalle » istituiscono un sorprendente rapporto con la poesia montaliana. Non sono le « occasioni » di essa poesia, fermate per così dire allo stadio prosastico, prima della definitiva elaborazione, del colpo d'ala. E non sono neppure delle prose nel senso in cui lo sono tante altre di Montale, specie quelle critiche, rese caratteristiche da una sorta di superiore negligenza, o da un tono di ricercato dilettantismo, per cui a volte si sarebbe tentati di pensare a Montale come a uno disposto ancora a credere, carduccianamente, in una poesia che si sviluppi a un grado più su della prosa nella scala retorica. Sono prose d'arte in largo senso, ma solo per alcuni aspetti esteriori in relazione col genere che fu tipico in Italia fra le due guerre. Sono insomma pagine in discorso sciolto, elaborate non meno di altre scritte in versi, che fanno per materia un po' da sottobosco a quella foresta di amuleti, simboli, portaricordo e portafortuna in cui il Montale « poeta » rappresenta smarrito l'uomo del Novecento. Riferibili a un già noto ciclo di esperienze morali e stilistiche, si pongono tuttavia in rapporto di alterità con la poesia dei tre libri. Alcune sono altra poesia che si aggiunge alla già nota e assume diverso aspetto metrico. Leggerle solo in funzione della poesia, vuoi degli *Ossi* (la lettura più facile) che delle *Occasioni* o della *Bufera*, mi sembra comunque un errore.

Nascono dalla memoria, il che non è nuovo. Ma nel tentativo di definirle ci viene fatto di sorvolare sul venerando concetto. Per come sono scritte, per il secco morale che le sostanzia, alcune « farfalle » fanno pensare a delle « punte secche » incise su una materia durissima, direi sul diamante. La maggior parte fanno pensare a delle acqueforti. Sulla lastra della memoria, Montale fa reagire qualcosa di acido. Episodi dell'infanzia, paesaggi, persone, a volte li tratta in modo da farli risultare deformati e contorti, altre li rende evanescenti come proposte di simboli, ai quali si possa credere o non credere, da tenere in sospeso fra superstizione e « disponibilità » religiosa. Naturalmente, fra contorsioni e deformazioni spunta il grottesco e l'umoristico. Ma Montale è uno che ride amaro; e quando sembra più gelido, spietato, avaro, è invece il momento in cui esercita, dissimulandola per pudore, la sua pietà. Scherzi non solo della memoria, ma anche della reticenza e di quella famosa antiretorica novecentesca che appunto in Montale, restando in Italia, ha il suo esempio più fermo.

Dalla superstizione, dunque, alla « disponibilità » religiosa. Cioè secondo l'arco morale che va dagli *Ossi* alla *Bufera*. Al primo capo può stare *Crollo di cenere* (la lumaca che svolta l'angolo del muro prima che cada la cenere del sigaro). Al secondo, *Sosta a Edimburgo* (« *God is not where....* Dov'era? »). Cristiano errante, cristiano per tradizione, Nestoriano smarrito, ho detto altra volta che Montale rende tipica in sé e nel-

l'opera sua una novecentesca condizione di spirito, non certo estranea all'esistenzialismo, vale a dire quella dell'uomo in cui è viva la religiosità mentre è morta, nella concretezza storica dei suoi riti e dei suoi dogmi, la religione. Le « farfalle » *di Dinard* me ne danno conferma, con ciò inoltre significando che, fossero solo « operette » di questa morale, la loro importanza sarebbe già evidentissima. In più, c'è in esse una specie di storia, per trasalimenti ed immagini, di tutta una crisi corrispondente. È la crisi di un'Europa altoborghese, nazionalcosmopolita, provincialpoliglotta, che si riconosce in pezzi e sussulta. Montale ne registra le angosce dall'interno, e personalmente si difende come può, in qualche modo afferrandosi alla più grossa tavola del gran naufragio e perciò facendo l'inglese.

Per tornare infatti nei giusti limiti, si ponga attenzione alla prosa che s'intitola, precisamente, *Il falso inglese*. In essa è la spiegazione, non solo di tanti e tanti atteggiamenti dell'uomo Montale, ma anche e in special modo del tipo umano di poeta che Montale ha inteso foggiare e rappresentare in più modi, in diretta polemica con quello del poeta-vate carducciano-pascoliano-dannunziano. L'impulso morale a un siffatto atteggiamento, al recitare una parte per difendersi (salvarsi) dietro la recita, si può chiamare pudore. È in realtà il pudore scontroso del poeta uomo normale, non più vate, non « divo », che sta fra gli uomini, veste in grigio, schiva le cerimonie, soffre, e carica di significati anche folli quegli oggetti del vivere quotidiano che per l'appunto i crepuscolari, sulle orme del meno vate fra gli ultimi tre, avevano preso a celebrare sommessamente. È lo stesso pudore che circola nella favoletta dell'intervista zurighese (*L'angoscia*), in cui si narra del poeta in persona prima: il quale, richiesto di ufficiali pareri su temi e problemi resi volgari dall'attualità giornalistica, passa a disquisire su cani e gatti e deforma prima in Montano, poi in Puntale, quel suo nome che dopotutto, in un libro simile, almeno una volta poteva essere registrato.

Forse, oggi, pezzo di quell'Europa di cui si diceva, anche un pudore così concepito e recitato non serve più. La polemica morale di chi è sensibile alle lezioni di « decenza quotidiana », di chi bada a « ciò che conta » e si studia di « essere sempre tra i primi e *sapere* » (*Visita a Fadin* nella *Bufera*), oggi cerca, e qua e là trova o intravede, altre forme. Ma Montale è stato veramente fra i primi a trovare una delle forme tipiche del secolo, forse la più eloquente, seppure a rovescio, degli anni preatomici. E in *Farfalla di Dinard* rimane scritto che non c'è attimo, della sua storia di uomo e di scrittore, di cui non abbia avuto piena e chiara coscienza.

SERGIO ANTONIELLI

CORRADO MALTESE, *Storia dell'arte in Italia (1785-1943)*, Torino, Einaudi, 1960, pp. XXVI-471.

Una coincidenza di date nella pubblicazione ha fatto sì che Corrado Maltese non potesse tener conto, nell'interessante volume che dedica all'arte italiana dal 1785 al 1943, dei due importanti studi che Leonardo Benevolo ha rivolto all'architettura moderna: il saggio intitolato *Un'introduzione all'architettura* e la *Storia dell'Architettura moderna*, entrambi editi, presso Laterza, anch'essi nel corso del 1960. Eppure pensavamo, leggendo il denso volume del Maltese, che non è senza significato il fatto che nello stesso momento due autori abbiano sentito, del tutto indipendentemente l'uno dall'altro, di dovere impostare i loro lavori al di fuori degli schemi tradizionali di una storiografia ormai esausta e divenuta solamente scolastica, e si siano preoccupati di inquadrare, invece, i fenomeni della mutazione dell'arte non già nella chiave artificiosa di cambiamento o, peggio, svolgimento del gusto, ma entro il naturale processo legato alle rivolte e alle conquiste sociali, a quanto insomma incide sull'uomo e agisce o per una diretta partecipazione consapevole, o per l'indiretta suggestione cui nessuno sfugge, neanche l'artista più restio a parteciparvi.

Diamo atto perciò al Maltese della novità del suo volume, destinato ad avere larga ripercussione negli studi della storiografia dell'arte, ed anche del coraggio di una simile impostazione, che allarga il panorama dell'arte moderna. I limiti entro cui egli chiude la sua narrazione sono l'anno 1785, l'anno cioè in cui venne esposto a Roma *Il giuramento degli Orazi* eseguito da J. L. David nel 1784, quadro che commosse vivamente gli artisti e il pubblico che volle vedere « all'origine dei fatti storici liberi atti di volontà e impegni liberamente assunti », e l'anno 1943 che l'A. indica come « data del crollo di quell'ipernazionalismo politico, e ideologico, che delle morte spoglie classiciste è stato di fatto il supporto più efficace ». È chiaro che di tale inquadratura così intesa dall'A. noi dobbiamo solo prendere atto, ma nella libera impostazione che egli ha scelto dobbiamo piuttosto vedere come e in quanta parte ha raggiunta la potenza di persuaderci.

Un fatto positivo è subito da considerarsi l'essersi liberato il Maltese di quello che siamo soliti chiamare « il complesso dell'impressionismo » e che ha così lungamente ottenebrato i critici dell'arte moderna. Egli muove con chiarezza di giudizio nei confini italiani, che sono assai meno provinciali di quanto non si sia voluto vedere fin qui, e ottima è la panoramica dell'arte tra il 1855 e il 1877, che inserisce la « rivoluzione formale » « di un Palizzi, di un Morelli, di un Costa, di un Signorini, di un Fattori, di un Faruffini, di un Cecioni » in quella che egli chiama, ed è stata, « la rivoluzione artistica risorgimentale ». Rifiutando la divisione in scuole, lo svolgimento di una evoluzione dell'arte, la pura cronografia o l'aneddoto, egli riesce a determinare una svolta di cui bisognerà tenere conto, nella successiva storiografia artistica. E la divisione del volume in tre grandi parti, che distingue in: *La fase estrema della tradizione classicista*; *Costituzione e crisi dell'universo romantico*; *La reazione classicista, la rivolta neo-romantica*, articolate in capitoli ricchi di nomi e di concetti, pone in evidenza immediata i caratteri, oltre che i momenti, dell'arte italiana dalla fine dell'Ottocento ai nostri tempi. Ottimi i primi due capitoli, e in particolare di estrema chiarezza alcune pagine su Canova, su Francesco Hayez e quella che l'A. chiama la pittura patriottica e di affetti, e su Medardo Rosso. Ma già con la seconda parte il volume si avvia per il bruciante terreno dell'arte contemporanea (VIII; *L'avanguardia intuizionistica e l'estrema tradizione romantica*) e da questo punto sorge piuttosto l'impressione di quanto difficile sia ancora storicizzare con obiettività e distacco gli avvenimenti dell'ultimo cinquantennio artistico del nostro paese. Sia questo dovuto ad una troppo tardiva meditazione sui fatti di quei tempi, sia la esagerata esaltazione di aspetti e valori che indubbiamente chiedono un ridimensionamento, è certo che il panorama dell'arte italiana dal futurismo al 1943, per restare nel limite estremo fissato dal Maltese, non ha ancora una sua esatta e soddisfacente valutazione storica. Il Maltese segue — e già è stato notato — le avanguardie, le correnti, i raggruppamenti, ed è questo un metodo di ordine che facilita senza dubbio la sistemazione di una materia tanto vasta quanto incandescente; ma quel giudizio critico distaccato e obiettivo che è così notevole nelle prime due parti del volume, cede ora a predilezioni che esaltano da una parte valori discutibili, e dimenticano dall'altra troppi nomi di artisti che non si erano preoccupati di raggrupparsi o inserirsi in movimenti o in programmi. Tale soggettività di giudizio appare accentuata dalla scelta delle opere riprodotte, opere che per numero e per qualità non sempre danno una giusta valutazione degli artisti. Si veda ad esempio le sei illustrazioni per Modigliani e le due per Carrà; le quattro per A. Raphael, le tre per Mirko, il solo particolare di Cagli e nessuno per tanti altri pure notevoli artisti, che occupano un posto di rilievo nella cultura di questo tempo. Il discorso rimane aperto, dunque, per l'arte dal futurismo ad oggi. Ciò non toglie all'A. il merito di avere tentato una sua storia, e sia pure con le lacune e le parzialità di cui abbiamo detto, di averla condotta con una serietà di ricerca e di documentazione che nettamente la distacca da altri tentativi che l'hanno preceduta.

PAOLA DELLA PERGOLA

*Le riviste di Piero Gobetti*, a cura di Lelio Basso e Luigi Anderlini, Milano, Feltrinelli, 1961, Collana di periodici italiani e stranieri, n. 4, pp. CX-774. — *Antologia del Caffè. Giornale dell'Antifascismo 1924-25*. Introduzione e note di Bianca Ceva, Milano, Lerici Editore, 1961, pp. 388.

*Energie Nove, La Rivoluzione Liberale* e *Il Baretti* sono tre riviste entrate ormai largamente nella storia della cultura italiana del primo dopoguerra; esse rappresentano il tentativo, compiuto da un giovane di eccezionali capacità intellettuali e di eccezionale volontà, di promuovere una discussione proficua sui problemi della cultura politica, filosofica e letteraria più vivi e più impegnativi anche e soprattutto nella prospettiva di un rinnovamento del paese. La guerra aveva invitato ad un « esame di coscienza » non solo la generazione che era stata protagonista della battaglia tra interventismo e neutralismo e che, dopo il maggio del 1915, era andata in trincea, ma anche la generazione che, in quegli stessi anni, si trovava ancora sui banchi ginnasiali: Piero Gobetti, appartenente alla generazione più giovane, si assunse il compito di creare lo strumento indispensabile perché l'esame di coscienza avesse pubblico svolgimento e, nel novembre 1918, cominciò a pubblicare *Energie Nove* ed ottenne la collaborazione di Croce, di Einaudi, di Gentile, di Rodolfo Mondolfo, di Giuseppe Lombardo Radice, di Ernesto Codignola, di Salvemini, di Guido de Ruggiero, di Fubini, di Sapegno, di Santino Caramella e di altre giovani e meno giovani personalità del mondo culturale. *Energie Nove* cessò le sue pubblicazioni nel febbraio del 1920.

Il 12 febbraio 1922 cominciava ad uscire *La Rivoluzione Liberale* che durò fino all'ottobre 1925, quando il fascismo era ormai ricorso ad ogni mezzo, dalle minacce alle aggressioni, per far tacere la sua libera voce. È inutile dare un elenco completo dei collaboratori della rivista; ricordiamo soltanto alcuni nomi che ci sembrano indicativi della cerchia che gravitò attorno a *La Rivoluzione Liberale*: Bauer, Basso, Burzio, Carlo Levi, Augusto Monti, Umberto Morra, Brosio, Dorso, Fiore, Carlo Rosselli, Guido Mazzali, Ermanno Bartellini, Rodolfo Morandi. Questi nomi stanno a significare come la discussione politica centrale de *La Rivoluzione Liberale* fu sul tema del liberalismo e del socialismo e delle loro insufficienze ideologiche e pratiche: il punto d'arrivo di tale discussione fu, da un lato, il « socialismo liberale » di Carlo Rosselli e, dall'altro, la più moderna concezione del socialismo marxistico di Basso o di Morandi. *Il Baretti* fu l'ultima rivista di Gobetti: cominciò ad uscire nel dicembre 1924 e, se fu meno impegnata politicamente, non lo fu di meno sul piano culturale; creando *Il Baretti* Gobetti, all'indomani del delitto Matteotti e della ripresa fascista dopo la crisi provocata dall'accertamento delle responsabilità di Mussolini nell'assassinio del deputato socialista, intese creare uno strumento per proseguire la battaglia antifascista sul piano culturale, avvertendo le difficoltà di continuarla sul piano politico. L'ultimo numero de *Il Baretti* uscì nel dicembre 1928: Piero Gobetti era morto il 16 febbraio 1926 a Parigi.

L'informata e precisa introduzione di Lelio Basso vuol essere una storia della cultura politica italiana dall'età giolittiana al primo dopoguerra, fatta proprio attraverso le riviste: la funzione di Croce e della *Critica*, le riviste fiorentine (*Leonardo, Voce, Anima, Lacerba*) e l'*Unità* di Salvemini (anch'essa pubblicata a Firenze ma con carattere ben distinto) sono i primi momenti di questa storia. L'influenza di Croce su tutta la cultura italiana ed anche le interpretazioni arbitrarie o estreme del pensiero crociano sono fuori discussione. Le quattro riviste fiorentine rappresentarono, per Basso, una evidente manifestazione di insoddisfazione e di incertezza della borghesia italiana di fronte all'appiattimento della vita nazionale durante il periodo giolittiano ed alla decadenza degli ideali dei quali in passato si era nutrita; ebbe così la sua origine quella tendenza, che è, ad esempio, appariscente nel passaggio dalla *Voce* a *Lacerba*, anche sotto l'influenza delle correnti di pensiero antintellettualistico importate da altri paesi, a lasciar prevalere l'irrazionalismo e l'attivismo. Il nazionalismo attinse molto da questi stati d'animo

e da essi prese pure avvio l'interventismo più acceso ed assurdo, quello portato alla guerra per la guerra e disposto, per tali fini, prima a scendere in campo con i vecchi alleati della Triplice, poi a sostenere la necessità di schierarsi a fianco delle potenze dell'Intesa.

Tutt'altro carattere e valore ebbe l'esperienza salveminiana dell'*Unità* che pure sfociò, ma in modo ben diverso, nell'interventismo, un interventismo d'ispirazione democratica e alieno da posizioni irrazionalistiche. Basso chiarisce a questo punto come a Salvemini mancò il senso della concretezza politica, perché non ebbe la capacità di « maneggiare gli strumenti politici che sono i partiti » ed i suoi amici saranno così, nei momenti più difficili (nel 1915 o nel 1919-20), « divisi o sommersi in movimenti che non sapranno guidare ». E Basso sembra voler anticipare come lo stesso si verificò per Gobetti; ma si tratta di un'osservazione che si adatta, inevitabilmente, a tutti i movimenti culturali la cui efficacia pratica sta nella capacità degli uomini che li compongono di tradurre in realtà, servendosi degli strumenti politici idonei, i risultati delle elaborazioni teoriche.

All'*Unità* Gobetti largamente si ispirò e soprattutto i suoi primi passi, quelli di *Energie Nove,* si compirono entro i binari della linea politica battuta dal professore di storia dell'Università di Firenze. Ma Gobetti pervenne progressivamente ad una visione più concreta della realtà politica e, secondo Basso, ciò sarebbe dipeso anche dall'incontro con Gramsci che, scrive sempre Basso, aveva già raggiunto in quegli anni una « ben altra maturità di pensiero che non Gobetti » e una « ben più rigorosa concezione del marxismo » senza, d'altra parte, aver perduto « la capacità di integrare in una visione organica e comprensiva tutti i filoni della cultura nazionale che era venuto assimilando ». Per questa via Gobetti si avvicinò alle posizioni di lotta del proletariato, dopo che tramontarono in lui le illusioni giovanili sulla borghesia e sul ceto medio. Il suo posto di lotta poteva forse essere nel P.S.U., e in tale senso gli scriveva nel luglio 1924 Carlo Rosselli: « Credo che tra poco entrerò nel P.S.U. È un tentativo che si deve fare, tanto più che è venuta per ciascuno l'ora di assumere il proprio posto di battaglia in seno ai partiti.... Solo così sarà possibile, con l'ingresso di nuove forze d'accordo su un minimo comun denominatore, esercitare nell'ambito dei rispettivi partiti quel lavoro positivo di chiarificazione che faciliterà grandemente la soluzione di domani ». Siamo all'indomani della crisi Matteotti e Rosselli sembra, parlando di « soluzione di domani » credere in una imminente caduta del fascismo. Ma forse, come sembra credere Basso, Gobetti doveva trovarsi ormai più vicino alle posizioni classiste del P.S.I. e propenso a vederne e sottolinearne il « carattere nazionale ». Il precipitare degli avvenimenti impedì a Gobetti di portare a conclusione il processo di inserimento nella politica attiva organizzata.

Una parte molto interessante del saggio di Basso per la sua indubbia novità è la ricostruzione della storia ideale delle riviste che presero ispirazione o ebbero motivi comuni con *La Rivoluzione Liberale* gobettiana: *Conscientia,* la rivista protestante diretta da Gangale, cui Gobetti stesso e molti suoi amici collaborarono; *Studi Politici* (Roma, gennaio 1923); *Caffè* (luglio 1924-maggio 1925: Bauer, Parri, Margadonna, Gallarati Scotti, Arpesani, Sacchi); *Parte Guelfa* (giugno 1925: Igino Giordani, Censi, Galati); *Quarto Stato* (marzo 1926: Pietro Nenni, Carlo Rosselli); *Pietre* (1926-1928). Si tratta di riviste dai caratteri molto diversi, per cui diversa risulta anche la rispettiva parentela spirituale con Gobetti: ma riviste che, senza dubbio, si possono ricondurre al clima culturale creato da Piero Gobetti.

L'introduzione di Luigi Anderlini tocca acutamente alcuni dei problemi fondamentali delle riviste gobettiane con attenzione particolare per quelli di carattere più specificamente culturali. Segue una aggiornata nota bibliografica e la parte antologica la cui scelta ci sembra ottima. Gli scritti di Gobetti vengono ad assumere la funzione (come effettivamente ebbero nelle riviste) di filo conduttore di un discorso a più interventi; i curatori hanno dato largo posto agli scritti di tutti i principali collaboratori della rivista, anche di quei collaboratori che sono venuti, successivamente, allontanandosi dal

clima ideale delle riviste gobettiane ma che già nella loro collaborazione a tali riviste (si vedano gli scritti di Ansaldo e di Missiroli, ad esempio) denotano incertezze e perplessità.

Infine l'indice completo degli articoli apparsi sulle tre riviste gobettiane con la chiarificazione, ove è risultato possibile, dei pseudonimi e delle iniziali; contributo, anche questo, di grande utilità.

* * *

Nell'introduzione all'antologia de *Le Riviste di Piero Gobetti* Lelio Basso, elencando i periodici più vicini al pensiero ed al costume gobettiano, indica anche « Il Caffè » giudicando il gruppo milanese che lo promosse « interamente nell'orbita di ' Rivoluzione Liberale ' ». Bianca Ceva, curatrice di questa *Antologia del « Caffè »*, pubblica nella sua introduzione una lettera del 31 gennaio 1925 indirizzata da Piero Gobetti a Riccardo Bauer ed uno squarcio della risposta di Bauer. Gobetti suggerisce a Bauer di continuare la battaglia ma di scegliere una via meno battuta dal nemico evitando la violenza aggressiva che portava inevitabilmente ai sequestri e quindi al silenzio. Bauer risponde che al gruppo del « Caffè » è solo consentito di tacere oppure di « farla in barba al Prefetto », cioè di diffondere ugualmente un giornale colpito da sequestro. Gobetti è per una fine battaglia culturale la quale, se elude gli interventi prefettizi, rinuncia anche alla possibilità di diffondersi in una cerchia vasta di lettori. Bauer, invece, intende dare alla polemica antifascista un carattere più aperto ed una diffusione più larga; per tale ragione « Il Caffè » sembra proiettarsi più della stessa « Rivoluzione Liberale » nel clima della resistenza al fascismo, anche perché nasce, nel 1924, a quasi due anni dall'avvento di Mussolini al potere.

L'interesse di questa *Antologia del « Caffè »* sta nel suo carattere di un ultimo tentativo di battaglia contro il fascismo condotto in modo estremamente aperto e deciso ma ancora con armi « legali »; basta pensare che l'ultimo numero del « Caffè » reca il testo della citazione presentata dall'Amministrazione della rivista al Tribunale di Milano contro il Prefetto Pericoli per i sequestri del « Caffè » ritenuti arbitrari ed illegittimi. È un ultimo tentativo di chiamare in causa la magistratura per ristabilire il valore della legge violata non dagli oppositori del fascismo ma dai prefetti e da tutte le altre autorità fasciste: tentativo vano perché Mussolini, riavutosi dal momento pericoloso trascorso dopo il delitto Matteotti, stringerà inesorabilmente i freni e sopprimerà tutte le libertà. Così il ricorso del « Caffè » alla magistratura rimarrà come una protesta senza conseguenze, un po' in carattere con la mentalità degli uomini che avevano dato vita alla rivista, ancorati ad una visione liberale e portati, conseguentemente, a concepire — fin quando non avverrà l'irreparabile — in forma legalitaria la lotta contro il fascismo, nonostante quest'ultimo si dichiarasse ormai come forza eversiva ed illegale esigendo quindi di essere affrontato con mezzi rivoluzionari.

La lotta antifascista consente però a questi liberali del « Caffè » di distaccarsi dall'ala conservatrice del loro partito, ormai chiaramente avviata alla collaborazione con Mussolini, e di avvertire la lezione nuova proveniente dal socialismo al quale, soprattutto perché trattasi di uomini formatisi politicamente nel periodo delle lotte interventista (Bauer, Mira, Parri furono interventisti e valorosi combattenti della prima guerra mondiale), avevano guardato con diffidenza e sospetto addebitandogli un atteggiamento antinazionale ed antipatriottico. Questo accostamento dei liberali non conservatori ai socialisti è favorito anche dalla scissione comunista prima e da quella massimalista poi: la collaborazione diviene possibile fra liberali di sinistra e socialisti unitari ed è quella collaborazione, l'abbiamo sottolineato parlando delle riviste gobettiane, che condurrà, qualche anno dopo, alla nascita di « Giustizia e Libertà » e, più avanti, al liberalsocialismo ed al Partito d'Azione. « Il Caffè » rientra, pertanto, fra quei periodici politici che prepararono la costituzione di un partito nuovo nella storia dell'Italia contemporanea, anche se fu un

partito destinato per la scarsa omogeneità d'orientamento nei suoi componenti, ad assai breve vita. Del resto già in seno al « Caffè », lo nota Riccardo Bauer nel suo saggio sulla rivista scritto nel 1949 per « Il Ponte » e qui ripubblicato, si avvertiva una tendenza di destra ed una tendenza di sinistra; e vale la pena di ricordare come i rappresentanti di questa sinistra (Bauer, Parri, ecc.) dopo il fallimento della esperienza del Partito d'azione si sono venuti avvicinando, in questi ultimi anni, sempre di più al socialismo ufficiale.

« Il Caffè » iniziò le sue pubblicazioni il 1° luglio 1924 e le cessò l'8 maggio 1925: aveva già subito un'interruzione di due mesi all'inizio del 1925 per la revoca della gerenza del giornale a Bauer. La gerenza fu assunta allora dall'avvocato Luigi Degli Occhi. La prima redazione del giornale fu formata da Bauer, Parri, Mira e E. M. Margadonna; in seguito entrò Degli Occhi in sostituzione di Margadonna. Fra i collaboratori vanno ricordati — e servono anch'essi a documentare l'importanza del giornale — Filippo Sacchi, Giustino Arpesani, Vincenzo Torraca, Tommaso Gallarati Scotti, Novello Papafava, Silvio Negro, Eugenio Morandi, Giacomo Falco, Mario Borsa, Giulio Caprin, Vincenzo Cento, Luigi Rusca e, non ultimi, Benedetto Croce e Luigi Einaudi.

Luigi Ambrosoli

Carlo Augusto Viano, *John Locke. Dal razionalismo all'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1960, pp. 618.

Una indagine critica sulla figura e sull'opera di John Locke, che voglia corrispondere alle esigenze culturali del nostro tempo, non può, oggi, non contrapporsi alle tradizionali interpretazioni che sono state date sul filosofo inglese, preoccupate di stabilire — in una inutile ricerca « genealogica » del suo pensiero — l'equilibrio esistente tra le due componenti empiristica e razionalistica, col risultato di togliere, per ambedue le soluzioni generalmente prospettate, originalità ed importanza, in quanto il contenuto della sua filosofia veniva a presentarsi o come una mera ripetizione di tesi già precedentemente avanzate, oppure come una anticipazione di concetti e posizioni che più autorevolmente e con maggiore significato speculativo sarebbero state più tardi esposte; così Locke finiva col restare mortificato e squalificato rispetto alle posizioni più radicali di un Hume o più nuove, quali quelle kantiane. D'altro canto, le indagini sul suo pensiero politico, preoccupate soprattutto di confortare quella formula ormai cara di un Locke « padre del liberalismo », non scendevano ad analizzare la formazione della sua politica nelle concrete fasi di sviluppo e anche nelle contraddizioni e oscillazioni, incapaci com'erano di stabilire una precisa e soddisfacente relazione con il concreto dibattito politico così intenso in quella Inghilterra della Restaurazione stuardiana, nella quale vennero formandosi le convinzioni politiche del filosofo.

Ciò spiega ad esempio la scarsa attenzione rivolta al Locke dalla cultura filosofica italiana del nostro secolo, la quale, salvo qualche rara eccezione (quale ad esempio il saggio del Bartholomeis del 1949), è rimasta, per quanto riguarda la critica lockiana, ancora ferma al vecchio e ormai superato saggio del Carlini sulla *Filosofia di G. Locke* (Vallecchi, 1921), che, nel suo intento di provare una sorta di idealismo lockiano *avant lettre*, nella forma gentiliana, finiva con il disperdersi in una critica generica e astratta, che evitava il confronto con la situazione storico-politica dell'epoca in cui il filosofo inglese visse e si formò.

Con questa recente e pregevole opera del Viano — degna in primo luogo per l'accurato, costante confronto con i testi lockiani, specialmente con quelli minori o inediti, e per l'ampia e precisa informazione sulla situazione politico-sociale dell'età della Restaurazione inglese del sec. XVII — si può finalmente affermare che quelle esigenze trovano finalmente ampia soddisfazione. Infatti oltre allo scrupoloso studio di ogni aspetto cri-

tico e storico comunque interessante il Locke, ciò che colpisce il lettore di questo bel volume è la modernità delle prospettive e la loro spregiudicatezza. Abbandonata senza rimpianto alcuno la ingenua preoccupazione delle tradizionali interpretazioni di stabilire l'equilibrio tra apporto sensitivo ed elementi intellettivi nella gnoseologia del Locke, il Viano ritiene indispensabile rivolgere preliminarmente « una maggiore attenzione alle condizioni storiche della filosofia di Locke, ai suoi precedenti e ai suoi legami » e, studiandola non solo nelle sue risultanze ufficiali, ma in tutto il suo complesso movimento di formazione, giunge a scoprire che « il filosofo tradizionalmente noto come il teorico dello stato liberale e della tolleranza religiosa inizia la propria carriera come sostenitore della restaurazione stuartiana, difensore dello stato assoluto e sospettoso nemico della tolleranza religiosa », sicché può formulare una interessante relazione tra la formazione del pensiero filosofico e politico del nostro autore e la evoluzione della società inglese: « l'evoluzione politica di Locke verso le posizioni politiche e religiose dei *Treatises of Governement* e dell'*Epistola de tolerantia* accompagna l'evoluzione della società inglese dall'Interregno e dalla Restaurazione alla cacciata degli Stuart ».

Analogamente, se da un lato si presenta un Locke chiaramente inserito nella crisi della Restaurazione, legato alle vicende più importanti della vita politica inglese sullo scorcio del XVII secolo e seriamente impegnato nella elaborazione di nuovi schemi culturali per una nuova società (il che lo fa vero portavoce dei *Whigs*), sotto l'aspetto speculativo l'empirismo lockiano si delinea attraverso una impegnata critica delle concezioni dominanti in materia di gnoseologia e in particolare della filosofia cartesiana di cui Locke, pur condividendo alcune esigenze e prospettive, critica il sostanziale residuo mitico proprio di quella pretesa cartesiana di individuare nella funzione della ragione la garanzia incontrovertibile di ogni possibile conoscenza, preliminarmente ad ogni effettiva attività gnoseologica dell'uomo. Anziché partire da un astratto principio razionale, Locke « parte dalla considerazione delle possibilità oggettive e verificabili del sapere, e, sulla base di queste, postula poteri umani », verificabili nell'ambito del medesimo umano sapere e non preordinatamente a questo. Una siffatta posizione più disinvolta è possibile in quanto, a differenza di Cartesio, che aveva delineato gli oggetti della conoscenza in funzione della loro adeguatezza ad essere inseriti in un predisposto schema gnoseologico, Locke, avendo criticato quella specie di « superconoscenza » nella quale era finita col riconoscersi la filosofia cartesiana, mira ad identificare i limiti entro i quali è consentito all'uomo effettuare generalizzazioni delle proprie conoscenze sensibili. L'esperienza non si presenta quindi sotto aspetti irriducibilmente ostili all'opera della ragione, come invece finiva con l'apparire nella gnoseologia cartesiana (e di qui quel « privilegiamento » della matematica di cui giustamente il Viano mette in risalto i limiti). « non è più un insieme di dati isolati e indifferenti ma organizzati con operazioni a partire dalle quali è possibile trovare il limite interno del sapere ». In questo ambito, l'intervento della ragione non solo non è contraddittorio, ma si presenta pertinente e necessario, configurandosi come principio regolativo dei poteri ordinatori dell'uomo, per la sua possibilità di « estendere generalizzazioni probabili da un lato e di costruire linguaggi rigorosi dall'altro »; questa capacità della ragione di divenire « strumento orientativo dell'uomo in tutti i campi » è possibile non per una sorta di prestigiosa trasvalutazione dei dati sensoriali, ma tramite il linguaggio, che il Viano definisce come il « veicolo del sapere dimostrativo ». È questo uno degli aspetti più originali e più singolari della interpretazione del Viano, per la valutazione delle considerazioni lockiane contenute nel libro III del *Saggio*, dalle quali egli vede emergere la funzione « catalizzatrice » dei segni linguistici per la composizione delle idee semplici in idee complesse e la loro capacità di padroneggiare l'esperienza. Con molta opportunità il Viano, aveva, all'inizio della terza parte del suo volume, « L'intelligenza umana », messo in rilievo la stretta connessione tra la formazione filosofica del Locke e le condizioni della scienza in Inghilterra per la comune esigenza di ritrovare i fondamenti della ricerca sperimentale in una concezione filosofica meno preclusiva dell'apporto sensitivo di quanto non fosse il razionalismo cartesiano; più avanti, nel corso della

esposizione della concezione empiristica del nostro filosofo, lo stesso Viano rileva il valore che il linguaggio acquista, per la filosofia e per la scienza, a causa della sua natura intersoggettiva.

È proprio questo il punto in cui il Viano, con una indubbia acutezza ed intelligenza critica, può svolgere con seria giustificazione la tesi che il titolo del suo volume esprime: « dal razionalismo all'illuminismo »; dell'illuminismo infatti il concetto lockiano dell'intelligenza ha i caratteri fondamentali, per il suo dinamismo, la sua operatività, e il sostanziale antimetafisicismo: infatti il problema della guida che la ragione deve esercitare sull'uomo non parte da una intuizione miracolistica della verità in dio (come sosteneva il Malebranche), né da un platonico ordine razionale delle idee, ma è un problema di organizzazione umana. Un problema quindi non individuale, non celato nelle più segrete e solitarie meditazioni del filosofo, ma pubblico, di tutti gli uomini, di tutta la società. Viene così fuori dalle belle pagine del Viano il carattere fondamentalmente attivo del razionalismo lockiano, ed un concetto del sapere « fatto più di ricerca che di sistemazione, più critico che rivelativo dell'esperienza dell'universo, più fondato sulla preparazione specifica e sulle indagini particolari che sulle costruzioni metafisiche ».

Ritorna così il discorso sugli interessi politici di Locke, che il Viano ha, con modernità di atteggiamenti, posto a fondamento dell'intera filosofia lockiana. Si è definito il Locke « padre del liberalismo settecentesco » ma lo si vide solo per le note dei suoi scritti politici; non si colse il nesso profondo tra pensiero politico e pensiero filosofico, che solo consente di scorgere il carattere unitario di tutto il pensiero del filosofo inglese, per quei generali caratteri di serietà critica, di spregiudicata analisi dei concetti, per quell'antitradizionalismo che, mentre gli consentono di evitare sia il materialismo della « sinistra » cartesiana, di Hobbes e di Gassendi, sia il matematismo dello stesso Cartesio, in sede politica lo portano lontano dai presupposti mitici dei giusnaturalisti e dei sostenitori della Rivoluzione, e gli danno la possibilità di presentarsi come il più ascoltato portavoce teorico degli interessi di quelle classi borghesi e mercantili che il partito dei *whigs* intendeva esprimere.

Questa a noi pare la base critica fondamentale di tutto il lavoro del Viano: una precisa individuazione del carattere antimetafisico e concreto del temperamento filosofico di Locke, che viene collegato a tutto il fermento di studi scientifici proprio della università di Oxford, dove egli studiò, e della società culturale inglese del tardo Seicento. Ciò spiega anche perché il Locke degli inediti, ancora fortemente legato alla mentalità della Restaurazione, assuma in quell'ambiente complicato di interessi assolutistici e di aspirazioni liberali e progressive, un atteggiamento concretamente moderato, che lo allontana dalla posizione degli estremisti stuardiani, sostenitori di una originaria investitura personale del potere da parte di Dio, e gli fa accettare, in un primo tempo, l'altra tesi, più cauta, di una investitura impersonale e indiretta, che mira più che ad una restaurazione regia, ad una restaurazione della autorità statale e si fonda più su una norma razionale che su un fatto accettato e consacrato dalla tradizione. Questa posizione, tipica di una concezione moderata del potere, aveva infatti il pregio di evitare la caduta nel « mito » rivoluzionario, e anticipava, sotto una luce particolare, quella medesima tendenza filosofica che lo porterà a criticare l'innatismo cartesiano delle idee e a porre un nuovo concetto di esperienza a base dell'attività conoscitiva. Molto acutamente il Viano trova nella « difficile teoria del consenso » e nell'apprezzamento della identità felicità-piacere il modo per offrire una esposizione, storicamente concreta, della teoria lockiana sulla evoluzione delle varie forme di coesistenza umana e delle loro relazioni (stato di natura, società civile e stato), e per risolvere il problema lockiano dei fondamenti della legge, evitando il ricorso alla tradizione o ai principî innati: un siffatto procedimento, egli osserva, « esige da un lato la conoscenza particolare dei fatti, ai quali si accede attraverso la conoscenza diretta dei contenuti storici, dall'altro, la conoscenza delle norme universali, che si connettono secondo legami universali indipendenti dai fatti ». Per questa via egli può spiegare il modo con cui Locke, ricorrendo alla relazione necessaria tra pro-

prietà e libertà, può giustificare il sorgere della società civile, come sistema di rapporti consensuali di coesistenza tra gli uomini; per questa stessa via può reperire la giustificazione dei poteri del Parlamento, come rappresentante delle prerogative e dei diritti dei cittadini-proprietari: la pagina nella quale il Viano espose questo difficile passaggio nel pensiero lockiano è una delle più acute ed impegnate, per lo sforzo — a nostro avviso felicemente riuscito — di spiegare storicamente questo punto della politica lockiana, risalendo alla forma medievale di « libertà » come privilegio, per giungere poi alla teoria liberale della rappresentanza parlamentare.

Non ci consente lo spazio di esporre, come pur vorremmo, altre pagine interessanti del presente volume, al quale rinviamo il lettore, sicuri che converrà con noi nell'apprezzare questa indagine del Viano, alla cui intelligente fatica va reso il merito di aver fornito ai cultori italiani della civiltà e della politica dell'Inghilterra tra le due Rivoluzioni una profonda, vivace e moderna illustrazione degli aspetti teorici più vivi e interessanti di quell'epoca.

Franz Brunetti

Luigi Foscolo Benedetto, *Ancora qualche rilievo circa la scoperta dello Z toledano*, estratto dagli « Atti dell'Acc. delle Scienze di Torino », vol. 94 (1959-60), pp. 60.

Premetto subito che il compito che mi prefiggo si limiterà ad esporre, quanto più chiaramente ed esattamente mi sarà possibile, i risultati raggiunti dal Benedetto nei suoi studi sul testo delle *Meraviglie del mondo* di Marco Polo. E mi servirò, a questo scopo, oltre che, s'intende, dei lavori dello stesso Benedetto (fondamentali, non occorrerebbe ripeterlo, le duecento pagine di *Introduzione* a *Il Milione*, Firenze, Leo S. Olschki, 1928, « Comitato Geografico Nazionale Italiano, Pubblicaz. n. 3 »), degli ottimi articoli di Mario Casella (*Il libro di Marco Polo*, in « Archivio Storico Italiano », serie VII, vol. XI, 1929, pp. 193-230) e di Benvenuto Terracini (*Ricerche ed appunti sulla più antica redazione del « Milione »*, in « Rendiconti della R. Acc. Naz. dei Lincei, Classe di Scienze morali storiche e filologiche », serie VII, vol. IX, fasc. 5-6, maggio-giugno 1933, pp. 369-428). Mi rifarò, dunque, *ab initio*.

Due grandi famiglie di codici ci conservano il testo poliano, famiglie che si designano comunemente con le sigle *A* e *B*. La famiglia *A* consiste in una serie di gruppi, indipendenti fra loro, ma che presuppongono una comune fonte franco-italiana: il famoso manoscritto parigino 1116 della Biblioteca Nazionale, quello appunto indicato dal Benedetto con la sigla *F*, si ritenne per lungo tempo come la redazione più antica e anzi originaria del libro di Marco. La fiducia degli studiosi in questo ms. subì un fiero colpo allorché venne pubblicata (dal Pauthier, nel 1865) una redazione francese, il testo di Grégoire (*FG*), la quale per contenere alcuni passi di miglior lezione e soprattutto per essere scritta in un francese assai più corretto, poté essere ritenuta una specie di edizione definitiva, riveduta sotto la sorveglianza dello stesso Marco. *A* è ancora rappresentata dai cinque esemplari di una traduzione toscana (*TA*), uno dei quali è il famoso *Ottimo* della Crusca, conservato nella Biblioteca Nazionale di Firenze; da una versione veneta (*VA*), di cui si conoscono sette manoscritti e da cui dipende la versione latina di Fra Pipino (*P*); e da altri codici che non occorre elencare qui. Il Benedetto ha potuto dimostrare che i prototipi dei gruppi *F*, *FG*, *TA* e *VA* discendono da uno stesso archetipo, già lontano dall'originale, perché lacunoso e scorretto. Anche il famoso testo *F*, dunque, per quanto il più completo di tutti, è separato da profonda frattura dall'originale perduto. *FG*, il testo di Grégoire, non è affatto — come s'era pensato — un'edizione migliorata di *F*, ma il rimaneggiamento arbitrario di un ignoto.

Alla famiglia *B* appartengono i testi dai quali attinse, per la sua compilazione, il Ramusio. Nel *Secondo Volume delle Navigationi et Viaggi*, ecc. (pubblicato due anni

dopo la morte dell'autore, a Venezia, nel 1559, nella Stamperia dei Giunti) il libro di Marco è offerto in una redazione italiana che sostanzialmente rimane una versione di quella latina di Francesco Pipino, ma con aggiunte di grande interesse storico e geografico. Il Ramusio le diceva tratte da codici antichissimi, esemplati centocinquant'anni prima. Ma soprattutto ad uno di codesti codici il Ramusio mostra di dare la preferenza: ad una copia, cioè, del libro del Polo « di maravigliosa antichità e forse copiata dall'originale di mano di esso messer Marco [....] accomodatami da un gentil huomo di questa città da Cà Ghisi, molto mio amico, che l'havea appresso di sé e la tenea molto cara ». La versione pipiniana e quella che il Ramusio credeva copia dell'autografo (persuaso com'era che in latino Marco avesse composto primieramente il suo libro) sono dunque le basi fondamentali dell'edizione ramusiana (*R*). *R*, poggiando su tradizioni più conservative (maggiormente sicure, nella loro veste latina, da arbitrii e contaminazioni di copisti), fa dunque parte a sé, di contro alla tradizione volgare in genere e alla tradizione francese. Stando così le cose, torna spontaneo il chiedersi con quale redazione si dovrà identificare il vetusto codice Ghisi, fonte di tante preziose novità inserite dal fortunato editore veneziano nella sua versione del testo latino di Francesco Pipino.

È noto che il Benedetto ebbe la ventura di scoprire nel ms. Y 160 P. S. della Biblioteca Ambrosiana, tra la raccolta dei documenti poliani messa insieme nel '700 dall'abate padovano Giuseppe Toaldo, una redazione del testo di Marco che getta una luce decisiva sul problema ramusiano (che, per il Benedetto, fa tutt'uno col problema poliano). Si tratta di una copia fatta eseguire dal Toaldo nel 1795 da un codice della fine del XIV o dei primi del XV, appartenuto al card. Zelada e da lui donato alla Capitolare di Toledo (*Z* toledano). La tarda copia del codice Zelada (lo *Z* ambrosiano), vergata in un latino che si modella docilmente sulla lingua originaria, rappresenta la versione letterale di un esemplare franco-italiano decisamente migliore di *F*. È una versione incompleta, con notevoli riduzioni, omissioni, tagli, ma che tuttavia, se per un terzo della sua estensione procede con una libera scelta di passi secondo un criterio non ben chiaro, per gli altri due terzi il testo di *F* si ritrova fedelmente e integralmente tradotto. Orbene, lo studio comparato di *F* e dello *Z* ambrosiano, ha indotto il Benedetto a sostenere che in quella tardissima copia ambrosiana c'era la prova sicura della distanza che separa *F* dall'originale perduto. « La redazione che quella copia ci conservava non ci obbligava soltanto (cedo la parola al Benedetto) a postulare una fase franco-italiana più esatta e più ricca del fr. 1116 — cosa che del resto si poteva già indurre da una lettura un po' attenta del fr. 1116 stesso — ma ci forniva in misura notevole i mezzi per rimediare al iato suddetto ». Secondo una fondata deduzione dell'illustre filologo, *Z* si rivela come la riduzione di una traduzione più completa del testo poliano, ma, anche nella sua qualità di riduzione, il manoscritto è tuttavia ricco di elementi nuovi, di chiarificazioni necessarie, di sviluppi indispensabili. Insomma, le famose novità di *R*, d'indubbia provenienza poliana, che solo il Ramusio ci ha conservate, debbono provenire da uno $Z^1$, cioè da una copia strettamente imparentata con *Z*, ma di questo più completa. $Z^1$ non può essere, secondo il Benedetto, che il codice Ghisi, il manoscritto di « maravigliosa antichità » di cui il Ramusio si vanta di essersi valso (cfr. L. F. Benedetto, *A proposito del codice Ghisi*, nei « Rendiconti della R. Acc. d'Italia, Classe di Scienze morali e storiche », serie VII, vol. I, 1939, pp. 15-45). In sostanza, la famiglia *B* — più conservativa di *A* — serve ottimamente al ripristino e all'integrazione della lezione di *F* (anche se non mancano casi dove *A* serve a correggere *B*). Risulta quindi, da questi studi del Benedetto, che ci troviamo alla presenza di una molteplicità di redazioni, varie di contenuto, più o meno affini, più o meno conservative, ma tutte risalenti a un apografo franco-italiano, già incompleto ed errato.

Forte di questi principî, il Benedetto pubblicò nel 1928 il suo famoso testo poliano, prendendo come base il fr. 1116, ma ponendo nell'apparato critico tutti quei passi, dello *Z* ambrosiano soprattutto, che servono a completare ed a illuminare il testo di base; egli giungeva qui alla conclusione che « in nessuno dei manoscritti e dei testi a stampa a

noi giunti poteva vedersi una riproduzione esatta, un *equivalente*, del perduto autografo, ma [....] che si poteva ricostituire un *Marco Polo* assai vicino all'originale perduto ponendo insieme i *membra* oggi *disiecta*, tutte le parti, cioè, sicuramente o quasi sicuramente poliane, che ci sono state conservate da testi degni della nostra fiducia ».

Qualcosa di più s'indusse a fare in quelle che chiama le sue edizioni « minores »: una in lingua inglese (uscita nel 1931 presso la casa Routledge di Londra) e una in lingua italiana (uscita nel 1932 presso la Treves-Treccani-Tumminelli di Milano). In esse il Benedetto fonde insieme armoniosamente i materiali raccolti e pubblicati documentariamente nell'edizione maggiore, mostrando che l'opera risultante da quella fusione poteva assumere, grazie anche a una conveniente unificazione linguistica, una insospettata bellezza.

Lo *Z* toledano, fedelmente rappresentato nello *Z* ambrosiano (che è copia *incompleta* — precisa il Benedetto — non già rispetto al modello zeladiano su cui i copisti toaldiani avevano esemplato la copia a noi giunta, ma rispetto a un congetturale archetipo perduto $Z^o$, ben più ricco della copia rappresentata dal ms. Ghisi, rispetto cioè « al testo più completo della versione latina di cui essa copia milanese è soltanto la riproduzione parziale »), fu a un certo momento ritrovato appunto nella Capitolare di Toledo. Il codice venne nelle mani di A. C. Moule che lo fece conoscere in una edizione quasi diplomatica (*A transcription of 'Z' the Latin Codex in the Cathedral Library at Toledo*, 1935). Ma quella che il Moule ritenne sempre una scoperta determinante intorno alla soluzione del problema testuale poliano, non aveva — a ragion veduta — importanza così grande: le differenze fra lo *Z* toaldiano e lo *Z* ambrosiano risultarono minime e quel ritrovamento « non aggiungeva nulla di nuovo a quello che era già di dominio pubblico ». Conseguenza di questa presunta importante scoperta fu la traduzione inglese del volume poliano apparsa nel 1938 e seguita ora (Parigi, 1959) dalle *Notes on Marco Polo* di Paul Pelliot. L'edizione del Moule vuol essere, come quella del Benedetto, un'edizione integrale: al medesimo testo-base, il fr. 1116, il Moule aggiunge dei *complementi* fornitigli da altri testi, inserendoli nel testo-base e distinguendoli con il corsivo e con rimandi marginali. Sceglie, cioè (lascio la parola al Benedetto), un certo numero di testi che dovrebbero rappresentare la totalità della tradizione, aggiunge ad *F* tutto ciò che quei testi presentano di diverso e lascia che il lettore « si prenda lui il fastidio di giudicare, secondo i suoi gusti e i suoi mezzi, se quella parola, quella frase, quel passo possono portare veramente la firma di Marco »: egli si sottrae anche « alla fatica preliminare di esaminare con un po' di attenzione, prima di gettarle nel calderone dei suoi complementi, le cose che a lui paiono novità, frammenti marcopoliani recuperabili, e che sono invece riscritture di cose che già si trovano in *F*, libertà o errori di traduzione, abbagli di scribi ». Il Moule, sostenuto dall'opinione del Pelliot, avanza molte riserve sulla necessità (dimostrata inoppugnabile dal Benedetto) di postulare uno $Z^1$ (che per il Benedetto è il ms. Ghisi), più completo, s'è già detto, dello *Z* ambrosiano o toledano che sia. Il Benedetto assegna invece a $Z^1$ un posto estremamente importante: il quadro generale della tradizione poliana ha alla base un esemplare del testo franco-italiano molto più vicino alla stesura originaria di qualunque altro testo: su quell'esemplare si fece una traduzione in latino, $Z^o$, con decise intenzioni di fedeltà e di completezza: dal prototipo di questa versione derivarono un numero $x$ di codici, di cui due soli a noi noti, uno direttamente (*Z*), l'altro indirettamente ($Z^1$, copia utilizzata dal Ramusio). Per la ricostruzione di $Z^1$ abbiamo intanto tutto ciò che *R* ha di sicuramente in comune con *Z* e in più i lunghi ed importanti capitoli o parti di capitolo che *R* solo possiede e che il Ramusio può aver trovato soltanto nel suo celebre codice Ghisi ($Z^1$). Una riprova della necessità di postulare, accanto a *Z*, degli $Z^o$ *e* $Z^1$ più completi, al Benedetto è offerta da un leggendario compilato, verso la metà del '300, dal frate domenicano Pietro Calo di Chioggia: fra le leggende su S. Tommaso ivi riportate, figura, quasi per intero, il capitolo che il Polo dedica al Santo nel suo libro.

Ora, il testo marcopoliano di cui il compilatore si è servito risulta essere *Z*: il compilatore ha pure cura di rinviare alla sua fonte, precisando il capitolo da cui trae le

sue notizie. Ma nell'unico *Z* a noi giunto i capitoli non sono numerati, mentre il numero di capitolo che Pietro Calo ci dà è quello stesso del ms. fr. 1116. Ci furono dunque delle copie di *Z* che avevano la stessa numerazione (e che possedevano per conseguenza la stessa quantità di capitoli) della redazione franco-italiana di cui il fr. 1116 è il nostro solo esemplare diretto. C'è di più: il Calo, a proposito del famoso Prete Gianni, rinvia ai capp. 64, 66 e 67 di Marco: il Benedetto osserva che hanno quella stessa numerazione i capp. sul Prete Gianni del fr. 1116. È ovvio che il compilatore rinvia alla stessa fonte, allo stesso esemplare di cui ha parlato prima, identificato in un codice del gruppo *Z*. Possiamo dunque asserire che ci furono copie di *Z* che contenevano, con la stessa numerazione del fr. 1116, anche i capitoli sul famoso Presbiter di cui lo *Z* a noi pervenuto è sprovvisto. Ci viene offerta così la riprova dell'incompletezza di *Z* e della necessità di postulare degli $Z^o$ e $Z^1$ più completi.

Secondo i risultati raggiunti dal Benedetto in questi suoi studi (soprattutto per quanto riguarda *Z*), si può concludere che non è impossibile una ricostruzione quasi totale del manoscritto franco-italiano di cui il supposto $Z^o$ è stata la traduzione: in quanto riflessi di quel manoscritto, *Z* e *R* sono complementari. La seconda parte di *Z* ci dà già la sensazione, grazie a tutto ciò che ci permette di aggiungere ad *F* e alle correzioni che ci consente, che la sua fusione con *F* « basti a ridarci l'originale di Marco ». Per quanto riguarda, invece, la prima parte di *Z*, meno sicura, abbiamo i complementi che ci fornisce il Ramusio in quanto rappresentante di $Z^1$ (« non dobbiamo esagerare — assicura il Benedetto — il nostro rammarico per le eventuali lacune che possono ancora sussistere.... »). Il risultato della fusione di *F*, *Z* e *R* ci darà un testo più esatto e ricco del fr. 1116: sempre un apografo, s'intende, che diminuisce ma non sopprime la distanza che separa il fr. 1116 dall'originale di Marco; ma la distanza che rimane potrebbe anche essere minima. Non va infatti dimenticato che Marco non ha terminato il suo libro, non l'ha riveduto e non ne ha curato personalmente la divulgazione.

Un'ultima notizia sarà da aggiungere a quanto riferito sopra: il Benedetto ci sta preparando un'altra edizione del testo poliano, arricchita da un commento (che l'autore assicura in via di completamento), e credo pensi pure a rivedere la sua antica traduzione italiana, migliorandola. La passione per lo studio e per il lavoro di questo nostro instancabile filologo affiora anche in un passo del saggio che ha dato origine a questo riassunto: là dove egli osserva che in un'edizione di Marco Polo che voglia essere oggi *l'edizione* di Marco Polo, tutto deve essere intimamente, armoniosamente fuso: critica testuale, interpretazione letteraria, commento geografico e storico. Le collaborazioni (vedi Moule-Pelliot) in questo campo non dànno risultati soddisfacenti: « Tutti i materiali devono essere fucinati in un solo cervello, quasi direi in un solo cuore, cotti al fuoco della stessa passione. L'edizione deve costituire anche di per sé, in quanto edizione, un'*opera*, cioè qualcosa di vivo e di organico, alla sua maniera un'affermazione individuale, una creazione ».

A noi non rimane che augurarci di veder presto pubblicato questo ideale testo marcopoliano, che solo l'esperienza e l'acume dell'espertissimo nostro filologo può offrire alla nostra legittima curiosità.

LUIGI DE VENDITTIS

# LIBRI RICEVUTI

SERGIO ANTONIELLI, *Dans le regard d'un tigre*, traduit de l'italien par Florence Cravoisier, Paris, Plon, 1960, pp. 211.

ANTONIO BARTOLI, *Gli uomini alti*, Milano, Lerici, 1961, pp. 198.

RENATO BERTACCHINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento*, Roma, Studium, 1961, pp. 174. — ID., *Figure e problemi di narrativa contemporanea*, Bologna, 1961, pp. 338.

WALTER BINNI, *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto*, seconda edizione, Messina-Firenze, D'Anna, 1961, pp. 182.

GIOVANNI BOCCACCIO, *Antologia delle opere minori*, a cura di Giuseppe Gigli, nuova presentazione di Vittore Branca, Firenze, Sansoni, « Biblioteca Carducciana », seconda serie, 1961, pp. XVIII-VI-335. — Continua la ristampa della « Biblioteca Carducciana », con questa seconda serie, di venticinque volumi; un'assai utile riesumazione, ed anche un termine di confronto con i commenti ai classici che oggi vanno per la maggiore. Bisogna riconoscere che gli scolari del Carducci fecero veramente opera egregia. Con quattro libri ogni tre mesi, la collana sarà completata entro il 1962. Questo è stato affidato alla competenza di Vittore Branca, il quale ci ha dato una bibliografia molto esatta delle cose più importanti uscite intorno al Boccaccio; solo ha dimenticato che chi prese l'iniziativa di ristampare tutte le opere minori del Boccaccio presso il Laterza, negli « Scrittori d'Italia », fu il suo vecchio pedotriba di Pisa, che diede anche a lui un incarico per un volume. Il Branca poi, ricordando i vari commenti del *Decameron*, si scorda di citarne uno che non è dispiaciuto agli studiosi, e che originariamente apparve presso la casa Sansoni, in due edizioni successive, con ventisette postille critiche. La postille critiche poi, per gentile concessione di Federico Gentile, furono cedute alla Casa Laterza, che ne fece un bel volume, *Letture critiche del « Decameron »*. È probabile che il Branca avesse preparato la sua prefazione ancora *ante Politianum inventum*; però la sua amnesia resta lo stesso amnesia. E qui le diamo rilievo, perché i lettori la completino mentalmente con questa nostra indicazione. Il Branca ricorderà che egli discusse la sua tesi di laurea sul Boccaccio sempre con quel vecchio pedotriba a cui si accenna più sopra, nel 1935, a Pisa; e che egli lo propose per il massimo e la lode, facendo solo riserva sull'interpretazione del *Decameron*, ma approvandolo pienamente per la storia della critica boccaccesca. (L. R.).

CAMILLO BOITO, « *Senso* » *e altre storielle vane*, a cura di Piero Nardi, Firenze, Le Monnier, 1961, pp. 364.

HEINRICH BÖLL, *Il pane dei verdi anni*, Milano, Mondadori, 1961, pp. 315.

MARCELLO BOLDRINI, *Alla ricerca del tempo nell'arte*, Milano, Mondadori, 1954, pp. 163, con 64 ill. e 2 tavole a colori.

VICTOR BROMBERT, *The Intellectual Hero - Studies in the Franch Novel, 1880-1955*, Philadelphia & New York, J. B. Lippincott Company, 1960, pp. 255.

JACOB BURCKHARDT, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Firenze, Sansoni, 1961, pp. 499. — « Per la prima volta in edizione economica la grande opera sul Rinascimento italiano ».

LUCIANO CACCIÒ, *Soldato a metà*, Milano, Parenti, 1961, pp. 185.

*Canone buddhista, Discorsi lunghi*, Bari, Laterza, 1961, pp. 525-1074.

DOMENICO ANTONIO CARDONE, *Ludi teatrali*, Bologna, Mareggiani, 1961, pp. 289

ANNIBAL CARO, *Lettere familiari*, vol. I, Firenze, Le Monnier, 1957, pp. 365; vol. II, 1959, pp. 339, edizione critica con introduzione e note di Aulo Greco. Opere pubblicate a cura dell'Isituto Nazionale di Studi sul Rinascimento.

*Carteggio Nietzsche-Burckhardt*, Introduzione, traduzione e note di Mazzino Montinari, Torino, Boringhieri, 1961, pp. 160. — L'impressione che si ricava nel complesso dalla lettura delle 14 lettere che ci rimangono del carteggio N.-B. è quella di una fondamentale ambiguità del rapporto tra i due grandi intellettuali: mentre N. si rivolge a B. come alla persona che condivide con lui il maggior numero di « presupposti » (e B., analogamente, dà atto a N. d'aver ben colto « un dissidio veramente tragico: l'antagonismo tra il sapere storico e il potere — rispettivamente l'essere — storico, e, di nuovo, l'antagonismo

generale tra l'enorme accumulo di sapere catalogante e gli impulsi materiali dell'epoca »), d'altro canto né N. nasconde « una certa inquietudine » nel rivolgersi a B., né questi nasconde di guardare al vertiginoso procedere di N. « con un misto di paura e di diletto ». In tal modo le lodi del B. al N. (profondità, ricchezza, arditezza; ecc.) appaiono piuttosto evasive nella loro genericità. Ma il fatto è che il consenso di B. riguarda solo i giudizi negativi di N. sull'epoca presente( « sulla volontà nei popoli e la sua attuale paralisi; sull'antitesi tra la grande assicurazione del benessere e l'auspicabile educazione mediante il pericolo; sulla laboriosità come distruttrice degli istinti religiosi; sull'attuale uomo del gregge e le sue pretese; sulla democrazia come erede del cristianesimo;... su quelli che saranno i futuri potenti della terra.... »); viceversa è a riguardo delle proposte di rinnovamento della civiltà avanzate da N., che B. si trova costretto a dichiarare esplicitamente che « parecchie cose.... non *gli* vanno a genio ». Da questo punto di vista sono preziose alcune testimonianze di contemporanei che ci parlano dell'« imbarazzo » (e addirittura del « disgusto ») che sempre più prendeva B. di fronte alle opere che N. gli inviava; e fondamentale è un appunto di Heinrich Woelfflin, vicinissimo a B.: « Mi ricordo molto chiaramente come egli diceva che gli invii del N. negli ultimi anni erano stati per lui sempre più occasione di imbarazzo e come si era allontanato da lui ' quando aprì la battaglia contro la compassione ' (Qui garantisco le sue parole alla lettera) ». La realtà è che il B. non arrivò mai col suo pessimismo storico al di là di un generico teismo in largo senso « cristiano » (anche se mai tornò all'ortodossia « teologica » protestante), mentre N. giunse per l'appunto a uscire radicalmente dall'ambito della civiltà *cristiana*. N. ebbe di mira un rovesciamento del mondo cristiano-borghese; B., altrettanto disgustato dalla « volgarità » dell'epoca *industriale*, cercò semplicemente di evaderne rivolgendosi all'arte e in genere al passato (non « ho mai pensato di allevare eruditi e scolari in senso ristretto, bensì ho voluto soltanto che ciascun ascoltatore formasse in se stesso la convinzione e il desiderio che a tutti è possibile e lecito far proprio in modo autonomo quel passato che a ognuno individualmente si addica, e che in questo può risiedere una certa felicità »). Come si sa, l'atteggiamento di N. era opposto: condivideva con Goethe l'« odio » per tutto ciò che « istruisce soltanto senza accrescere l'attività ». Mazzino Montinari ha riunito in questo volumetto non sôlo le lettere N.-B. e le testimonianze sui loro rapporti, ma anche (in Appendice) tutte le lettere di B. che trattino di Schopenhauer o di Wagner (l'ammirazione di B. per il primo lo avvicinava a N. almeno quanto lo allontanava da lui il vero e proprio odio che nutriva nei riguardi del secondo) e, infine, il carteggio N.-Taine (N. considerava Taine l'unico che in Europa, oltre B., fosse capace di comprenderlo). Inoltre ha illustrato il tutto con note ricchissime (ma qualche riserva va forse fatta per il tono, troppo letterario e psicologistico, della sua introduzione). Tra i documenti dell'*Appendice* vogliamo segnalare in particolare la lettera di B. a F. von Preen del 2 luglio '71, nella quale, a proposito dei fatti della *Commune*, fa una caratteristica diagnosi di quello che gli appariva come il gran « peccato » della civiltà moderna, quell'« ottimismo » col quale vedeva ormai compromesso anche il cristianesimo contemporaneo: « La grande sciagura è cominciata nel secolo scorso, principalmente per colpa di Rousseau, con la sua teoria della bontà della natura umana. La plebe e gli intellettuali ne hanno distillato la dottrina di un'età dell'oro, che non dovrebbe mancare di giungere.... La conseguenza fu la completa dissoluzione del concetto di autorità.... e poi periodicamente si è caduti in preda alla violenza pura. Negli strati intellettuali delle nazioni occidentali, frattanto, l'idea della bontà naturale si era trasformata in quella del progresso, cioè del guadagno e del *comfort* assoluto, mettendo in pace la coscienza con la filantropia.... » (p. 115). Questo è l'ottimismo borghese « del 1830 » (e qui B. ci fa venire in mente degli uomini ben altrimenti progressivi, come Leopardi e De Sanctis); e il B. constata che ora esso « raggiunge, in basso, anche gli operai, i quali vaneggiano di potersi conquistare un benessere assolutamente sproporzionato allo stato generale della società » (p. 117). A queste effusioni del B. fa riscontro una lettera di N. a Gersdorff sui fatti del 1870-71; due punti di essa interessano: l'eredità della guerra è la rivelazione di quello « spirito eroico, e in pari tempo meditato, che con mia sorpresa.... — dice N. — ho trovato fresco e vigoroso, con l'antica vigorìa germanica, nel nostro esercito. Su ciò è possibile costruire: ci è lecito sperare di nuovo! la nostra missione *tedesca* non è ancora finita! Sono più animoso che mai: giacché non tutto è ancora perito a causa della superficializzazione e ' eleganza ' francese-ebraica e della cupidigia dell'' epoca attuale '.... »; inoltre: « Al di là del conflitto delle nazioni, ci ha terrorizzato, terrificante e improvviso, il sollevarsi dell'idra internazionale, foriero di ben altre battaglie dell'avvenire.... » (pp. 153-54). (Sergio C. Landucci).

Carlo Castellaneta, *Una lunga rabbia*, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 217.

Castiglione, Della Casa, Cellini, *Opere*, a cura di Carlo Cordié, Milano-Napoli, Ricciardi, 1961, pp. 1164.

Guido Cavani, *Zebio Còtal*, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 252.

Federico Chabod, *L'idea di nazione*, a cura di Armando Saitta ed Ernesto Sestan, Bari, Laterza, 1961, pp. V-XV, 186.

Federico Chabod, *L'Italia contemporanea (1918-1948)*, Lezioni alla Sorbona, Torino, Piccola biblioteca Einaudi, 1961, pp. 216.

Fausta Cialente, *Ballata levantina*, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 398.

Calogero Colicchia, *Il « Saggio di poesie » del 1779 e la prima poetica montiana*, Firenze, Le Monnier, 1961, pp. 119.

Giacomo Debenedetti, *Saggi critici*, terza serie, Milano, Il Saggiatore, 1959, pp. 253.

Nicola Di Girolamo, *Albert Camus uno e due*, Siena, Maia, 1960, pp. 160. — Nella vasta letteratura camusiana italiana e francese il breve saggio del D. G. non deve passare inosservato, se non altro perché propone temi nuovi di discussione di alto interesse. Il D. G. è uno studioso solitario, alieno da schematismi mentali, libero da ogni disciplina di scuola, propenso ad impegnarsi con sincero calore nella discussione e nell'analisi di una idea. La novità principale del suo libro è nella prospettiva di indagine che esso propone. Come è noto, la scoperta che la condizione umana nelle opere di Camus appaia rigida e statica è ormai comune, antica ed accettata. Ma il D. G. si è posto un suo quesito: la coagulata *Weltanschauung* dello scrittore moralista nella sua genesi, nella sua preistoria psicologica e artistica. Incontriamo così, allo stato nascente, negli scritti dell'autore principiante, i primi accordi sul tema che diventerà in seguito prevalente e quasi esclusivo. Il D. G. controlla la validità delle tesi e dei moduli espressivi della giovinezza lungo tutto l'arco della maturità letteraria, fino all'*Etrangère*, riservando ad un successivo volume l'esame della *Peste* e degli scritti ultimi. Troppo a lungo i critici di Camus erano rimasti entro un binario di premesse filosofiche e di suggestioni formalistiche disperdendo ed ignorando la grandezza reale dell'artista che trova le sue condizioni e la sua ragion d'essere in una originale sintesi espressiva. D. G. ci avvicina con felice intuito e talora ci trascina con forza brutale a cogliere le più segrete vibrazioni del tono e dell'accento di Camus. La filosofia dell'età matura viene riscoperta nei primi abbozzi giovanili come le tessere di un mosaico ancora da comporre; il senso poetico e l'afflato umano emergono dall'analisi attenta e penetrante del testo. Lo spregiudicato itinerario mentale del critico disdegna uno sviluppo sistematico nell'indagine: insegue invece con coerenza esemplare i singoli temi, in particolare il senso della morte e dell'assurdo isolando le immagini dall'ideologia, il sentimento dal costrutto logico. Questa analisi del mondo camusiano, operata con spirito verginale, con entusiasmo partigiano, ci porta alle scoperte più diverse; alcune di queste possono apparire prevedibili e scontate, come per esempio la parentela stilistica che corre tra la morte del Malthe rilkiano, giù giù, attraverso Camus, fino alla morte del recentissimo Fabrizio Salina, *alias* « Gattopardo ». Altre, forse, sono meno ovvie: che l'esistenzialismo è una sorta di stoicismo capovolto, una severa teoria della irrazionalità, contrapposta alla severa teoria della razionalità, ma analoga proprio perché contrapposta: come appare dal rilievo e dal senso che nei due sistemi assume l'idea del suicidio. Nelle centocinquanta pagine del saggio c'è tanto, c'è forse troppo. Il lettore gradirebbe una sintesi intesa a raccogliere le infinite osservazioni. L'ultimo capitolo poi, l'impegno, non convince abbastanza. Dà l'impressione di essere provvisorio, privo della elaborazione e del ripensamento da cui nasce la martellante efficacia degli altri. È vero che ciò deriva in parte dall'implicito rinvio al secondo volume, ma è vero anche che in questo modo le pagine camusiane di saggistica etico-politica rimangono piuttosto sfocate. Il limite del saggio è da ricercare nello spirito stesso con cui esso è stato costruito. La lettura richiede una partecipazione totale e senza residui, una iniziazione proventiva al segreto gusto dello scrittore e questo comporta uno sforzo, un lungo rodaggio per determinare la consonanza voluta, per creare l'atmosfera adatta alla adesione critica. Si tratta di un difetto di cui l'autore dovrebbe emendarsi? O diremo piuttosto che è un carattere peculiare del D. G., che lo distingue nella corrente produzione critica italiana? Qui basti aver fatto la domanda, una tra le tante a cui ci sollecita questo libro vivo, aperto e stimolante. (Domenico Novacco).

Raffaello Giolli, *La disfatta dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1961, pp. xxx-341.

Gasparo Gozzi, *Scritti scelti*, a cura di Nicola Mangini, Tirino, UTET, 1960, pp. 809.

Antonio Gramsci, *Lettere dal carcere*, con prefazione di Luigi Russo, Roma, Editori Riuniti, 1961, pp. 159.

Giovanni Guaita, *Florestano e i ladroni*, Firenze, Vallecchi, 1961, pp. 369.

Mario Guidotti, *Lo scrittore disintegrato*, Firenze, Vallecchi, 1961, pp. 283. — Daremo più ampia notizia di questo volume, perché scritto da un cattolico che « si muove », dopo che si saranno temperati gli estivi calori. (L. R.).

G. G. F. Hegel, *Scritti politici (1798-1806)*, a cura di Armando Plebe, Bari, Laterza, 1961, pp. xvi-244. — Il tratto comune di questi scritti, tradotti e raccolti da Armando Plebe, è costituito non solo dalla loro appartenenza ad un medesimo periodo storico antecedente la pubblicazione della *Fenomenologia*, ma dal fatto che ci rivelano un Hegel diverso da quel « conservatore », portavoce della Reazione, che tutti più o meno conoscono. Qui ritroviamo un Hegel che risente ancora dell'influenza dei principî politici della Rivoluzione francese e subisce in certo modo il fascino degli avvenimenti rivoluzionari (come testimonia il più importante scritto qui raccolto: « La Costituzione della Germania »); un Hegel che, consapevole della ineluttabilità di certi avvenimenti storici, quale la caduta del regime feudale, e delle relative conseguenze, apre

la mente ad una nuova prospettiva delle relazioni tra lo Stato e i cittadini, anche se questa consapevolezza non si traduce poi in una concezione dello Stato moderno e non determina in lui un atteggiamento di decisa rottura con il passato. Perciò questi scritti costituiscono un interessante nodo nello svolgimento della personalità e del pensiero politico di Hegel. (Franz Brunetti).

Hermann Hesse, *Scritti autobiografici*, trad. di Gianna Ruschena Accatino, Milano, Mondadori, 1961, pp. xxi-592.

James Hogg, *Confessioni di un peccatore*, con una pref. di A. Gide, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 229.

*Il Frontespizio, 1929-1938*, antologia a cura di Luigi Fallacara, Roma, Landi, 1961, pp. 578. — È l'antologia della più insulsa rivista del Novecento, buona tutt'al più per i ciacoli parrocchiali.

Domenico Javarone, *Un inverno a Praga*, Firenze, Vallecchi, 1961, pp. 192.

Wilhelm Jensen, *Gradiva*, con uno studio analitico di Sigmund Freud e con un commento di C. L. Musatti, Torino, Boringhieri, 1961. pp. 283. — Interessantissimo volume anche per i critici letterari.

Max Krell, *La sibilla Vaurain*, Milano, Lerici, 1961, pp. 249.

*La questione della lingua, Prose filologiche*, a cura di Francesco Foffano, presentata da Franca Ageno, Firenze, Sansoni, 1961, pp. xviii-118.

*La Voce 1908-1916*, Antologia a cura di Giansiro Ferrata, Roma, Landi, 1961, pp. 735.

*Le élites politiche*, Bari Laterza, 1961, pp. xv-213. — Sono gli Atti del IV Congresso mondiale di sociologia.

Massimo Lelj, *Romanzetto del Tione*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1961, pp. 81.

Francesco Leonetti, *Conoscenza per errore*, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 262.

Leonid Leonov, *La foresta russa*, Milano, Mondadori, 1961, pp. 503.

*Letteratura Italiana: I minori*, Milano, Marzorati, 1961, voll. I, pp. 871, vol. II, pp. 872-1738.

*Letture dantesche: Paradiso* a cura di Giovanni Getto, Firenze, Sansoni, 1961, pp. 696.

*Lirici del Settecento*, a cura di Bruno Maier, con la collaborazione di Mario Fubini, Dante Isella, Giorgio Piccitto, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, pp. cxxxiv-1208. — Diamo ancora notizia di questo volume, già brevemente annunziato a suo tempo, per la diffusa, eccellente, prevegolissima introduzione di Mario Fubini, che richiederebbe uno studio completo per essere recensita come merita. Non ci mancherà l'occasione di tornare a discutere questo grande capitolo, di carattere sintetico, sulla lirica del Settecento. Anche la Nota Bibliografica è del Fubini. Ottima l'idea dell'inclusione di poeti in dialetto milanese, il Balestrieri e il Tanzi, curati dall'Italia, di molte cose del Meli, a cura del Piccitto e del Marier, di alcune del Lamberti, del Gritti, del torinese Edoardo Calvo, quest'ultimo a cura del Fubini.

Glauco Licata, *I Musumeci di Bagheria*, Milano, Parenti, 1961, pp. 297.

Erika Lorenz, *Rubén Darío*, Ediciones de la Academia Nicaragüense de la Lengua, Managua, 1960, pp. 140.

Niccolò Machiavelli, *Il Principe*, introduzione e note di Federico Chabod, nuova edizione a cura di L. Firpo, Torino, Einaudi, 1961, pp. xlv-134.

Luigi Malagoli, *Poesia come storia con un'aggiunta sull'attivismo*, Firenze, « La Nuova Italia », 1961, pp. 97.

Marianello Marianelli, *Rudolf Borchardt e la restaurazione creatrice*, Universale di Catania, Fac. Lett. e filos., 1960, pp. 90.

Walter Markov, *Sistemi coloniali e movimenti di liberazione*, Roma, Editori riuniti, pp. 198.

Mario Marti, *Realismo dantesco e altri studi*, Milano, Napoli, Riccardo Ricciardi, 1961, pp. 187.

Karl Marx, *Teorie sul plusvalore*, vol. I, trad. e prefaz. di Giorgio Giorgetti, Roma, 1961, pp. 629.

Walter Mauro, *La resistenza nella letteratura francese*, Roma, Canesi, 1961, pp. 508.

Franz Mehring, *Storia della socialdemocrazia tedesca*, prefazione di Ernesto Ragionieri, Editori Riuniti, Roma, 1961, vol. I, pp. xlvi-704, vol. II, pp. 758.

Giovanna Modena, *Il cappello nell'acqua*, Bologna, Cappelli, 1960, pp. 281.

Furio Monicelli, *La segretaria*, Firenze, Vallecchi, 1961, pp. 177.

Giuseppe Mormino, *Ritratti di autori*, Milano, Ceschina, 1961, pp. 221. — Giuseppe Mormino, noto per essere stato presentato in numerose pagine da Alfredo Gargiulo, ha voluto raccogliere diversi articoli su contemporanei, e precisamente: Emilio Cecchi, Arrigo Cajumi, Ugo Ojetti, Giuseppe Ungaretti, Corrado Alvaro, Manara Valgimigli, Un devoto di Gabriele D'Annunzio (Antonio Bruers), Luigi Pietrobono. Antonio Bal-

dini, Vincenzo Cardarelli, Bruno Barilli, Cesare Giulio Viola, Orio Vergani, Anton Giulio Bragaglia, Trucioli di due biografie (dove si discorre di Ferdinando Martini e di Alfredo Panzini), Benedetto Croce, Cesare Zavattini, Renato Simoni, Massimo Bontempelli, Fausto Maria Martini, Guido Milanesi, Renato Brozzi, Giuseppe Carosi, Cen Sciò Su, dove si discorre di « Cen, cinese, ma italiano di elezione da vent'anni », Alfredo Gargiulo, Alfredo Panzini, Giovanni Verga. Aspetti di Pascoli, Pascoli commissario di esami; e in appendice, Jean Cocteau. Vi si legge anche una Dedica « a Luigi Russo, amico di giovinezza e compagno d'armi nella grande favola omerica del 1915-'18 ». Tutti questi ritrattini sono scritti in punta di penna; e a noi è piaciuto sovrattutti quello dedicato a Emilio Cecchi. Buone osservazioni si trovano nell'articolo dedicato a Giovanni Verga. (Luigi Russo).

G. Nannicini e Carlo L. Ragghianti, *Dall'università alla scuola*, Milano, Edizioni Comunità, 1961, pp. 184. — Si tratta di un'indagine statistica, abbastanza larga, condotta nel periodo 1954-60, e riguardante 187 studenti del terzo anno di corso di Storia dell'arte, provenienti da ogni parte d'Italia, che vuole essere un documento oggettivo della situazione attualmente esistente nelle migliori Facoltà di Lettere e Filosofia. Gli accertamenti ottenuti attraverso minuti questionari vertono principalmente su questi punti: elementi della formazione intellettuale e morale degli studenti; profilo delle personalità, anche per gli interessi extra-scolastici; consapevolezza del legame fra scuola e società; risultati concreti degli studi secondari e universitari; disponibilità culturale degli studenti. L'inchiesta, condotta a cura di Giuliana Nannicini Canale e Carlo L. Ragghianti, fornisce dati preziosi per una quanto mai auspicata pianificazione di una riforma profonda della scuola, con particolare riguardo alla formazione scientifica e didattica dei futuri insegnanti. Le conclusioni portano a previsioni « piuttosto scure », sebbene l'inchiesta sia condotta in una delle università che fornisce il maggior numero di abilitati all'insegnamento, con Pavia (certo per la presenza della Scuola Normale Superiore a Pisa, e, su un piano un poco diverso, del Collegio « Ghislieri » a Pavia). Ma dato confortante è la partecipazione del 60 per cento degli studenti al moto di riforme e di consapevole critica agli attuali ordinamenti.

Cornelio Negro, *Il pozzo*, Milano, Parenti,, 1961, pp. 279.

Gianni Nicoletti, *Poesia in Baudelaire*, Venezia, Ca' Diedo, 1961, pp. 135.

Ippolito Nievo, *Lettere garibaldine*, a cura di Andreina Ciceri, Torino, Einaudi, 1961, pp. 217. — La signora Andreina Ciceri, moglie del noto studioso del Nievo Luigi Ciceri, pubblica in questo volume, assai bello e originale anche per la veste editoriale e la documentazione fotografica, sessantatré lettere del Nievo a familiari ed amici, e sedici lettere di questi al Nievo, del periodo dal 5 maggio 1860, al 23 febbraio, data dell'ultima lettera del Nievo, alla cugina Bice Melzi. Si tratta di lettere inedite, in buona parte, o in buona parte edite da Luigi Ciceri, con annotazioni sulle fonti, annotazioni che spesso correggono errori di fatto, dello stesso Nievo (alcune date), o di precedenti editori. In appendice sono aggiunti scritti del Nievo che hanno a che fare col periodo in cui si distribuiscono le lettere, l'ultimo anno della sua vita, fra cui un *Giornale* e un *Resoconto amministrativo* della spedizione in Sicilia. È un volume « garibaldino », che si inserisce col suo valore di documento e d'arte accanto alle altre memorie della spedizione dei Mille. La Ciceri sta preparando un'edizione di un libriccino coi disegni del Nievo. L'egregia appassionata studiosa fa già ottima prova in questa raccolta; essa sarà anche la curatrice dell'*Angelo di bontà* dello scrittore padovano. Ne diamo qui volentieri il preannuncio, perché si tratta di singolari studiosi, che vanno additati alla riconoscenza nazionale; ne abbiamo parlato anche in un trafiletto su Ippolito Nievo, redatto per il settimanale *Vie nuove*. È singolare questo interesse che gli operai lettori di quel giornale prendono alla figura dello scrittore garibaldino, e dell'autore delle *Confessioni di un italiano*. (Luigi Russo).

Edna O' Brien, *Ragazze di campagna*, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 287.

Pier Paolo Pasolini, *La religione del mio tempo*, Milano, Garzanti, 1961, pp. 187.

Cesare Pascarella, *Taccuini*, a cura dell'Accademia dei Lincei, con pref. di Emilio Cecchi, Milano, Mondadori, 1961, pp. xxiv-522.

L. Pasqualini-M. Saccenti, *Due risorgimenti - pagine di storia italiana*, Bologna, Cappelli, 1961, pp. 1031.

Giacomo Prampolini, *Storia universale della letteratura*, vol. VI, Torino, UTET, 1961, pp. viii-1079 con 12 t. e 470 figure f. t.

Ernesto Ragionieri, *Socialdemocrazia tedesca e socialisti italiani, 1875-1895*, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 466.

I. A. Richards, *I fondamenti della critica letteraria*, saggio introduttivo di Elio Chinol, Torino, Einaudi, 1961, pp. xxix-237.

Paolo Rossi, *Antologia della critica filosofica*, vol. I: *L'età antica*, Bari, Laterza, 1961, pp. viii-507. — Comporre una scelta di scritti critici sulla storia della filosofia, che voglia essere al tempo stesso organica e sufficientemente ampia di prospettive da accogliere le più diverse tesi e da considerare i più disparati momenti e aspetti del pensiero filosofico, è opera rischiosa e ardua, per la facilità con cui si può incorrere in esclusioni e

preclusioni, o per il rischio di cadere in una raccolta banale e priva di interesse. Paolo Rossi ci ha dato con questo primo volume della sua antologia la prova che si può affrontare e vincere un tal rischio: il suo volume non solo ci presenta in una ampia scelta non soltanto le pagine degli autori e dei testi più celebri e più attuali, ma vuole anche offrirci della filosofia antica un quadro quanto mai ampio e complesso che, pur mantenendo, per evidenti ragioni di orientamento da parte del lettore, la tradizionale periodizzazione della filosofia antica, non ricade negli schemi ormai abusati. Ne è prova la moderna esposizione delle origini del pensiero greco, nelle sue relazioni con le civiltà orientali e nella sua derivazione dal mito (la considerazione data al bel volume dello Snell, da cui è tratto il secondo saggio, risveglierà finalmente l'attenzione degli insegnanti di filosofia delle scuole sulle sue interessanti osservazioni?) e la ampia e attuale attenzione data alla sofistica, che dovrebbe una buona volta convincere dell'assurdità di certe prevenzioni e di certi preconcetti nei confronti di questo movimento. Ci pare anzi di cogliere la segreta intenzione del Rossi proprio in una chiara volontà di ammodernare le vedute usuali che si hanno della prospettiva filosofica antica, senza assumere atteggiamenti rivoluzionari e negatori della cultura passata, ma cercando — attraverso una utile opera di integrazione — di smuovere i convincimenti più tradizionali verso una più disinvolta e al tempo stesso più approfondita indagine del complesso pensiero filosofico degli antichi: di tale atteggiamento ci pare sicura conferma la raccolta in una medesima sezione (« I Sofisti e Socrate ») di alcune pagine di Jaeger, dell'Untersteiner, del Maier e del Farrington, oltre ad una acuta analisi del *Socrate* del Gigon ad opera della De Vogel; e, per non citare le altre sezioni, i due scritti finali sulle relazioni tra Agostino e la cultura greca, che vogliono essere esempio di quella cautela critica e di quella avvedutezza che spesso, nella dottrinaria semplicità di certi manuali, scompare per dar luogo a giudizi affrettati ed esclusivi. (Franz Brunetti).

Luigi Russo, *Ritratti e disegni storici*, serie seconda, *Dall'Ariosto al Parini*, Firenze, Sansoni, 1961, pp. 483.

Guido Saba, *Memoria e poesia*, Bologna, Cappelli, 1961, pp. 306.

Bino Samminiatelli, *La Mora*, Milano, Bompiani, 1961, pp. 232.

Leonardo Sciascia, *Il giorno della civetta*, Torino, Einaudi, 1961, pp. 135.

Antonio Seccareccia, *Le isolane*, Milano, Lerici, 1961, pp. 183.

Francesco Semi, *Rapporto d'un'anima*, romanzo, Padova, Amicucci, pp. 300.

Alberto Simone, *Saggi e letture critiche (da Dante ai contemporanei)*, Pisa, U. Giardini, 1960, pp. 184. — Un libro in cui si avvertono confluire una assai ampia esperienza di letture e l'amore umanistico di comunicare cordialmente ad un ideale lettore il risultato di uno studio divenuto coscienza di vita morale e politica. Con accurata indagine è studiato dal Simone il 1° Canto dell'*Inferno*. Il risultato e le conseguenti nuove proposte di interpretazione ci sembrano senz'altro positivi, in quella esigenza di illuminare particolarmente la figura di Dante protagonista nella selva e il suo stato d'animo drammatico. C'è poi una « Noterella dantesca » circa il verso « che da te prese il primo ricco patre » del XIX dell'*Inferno*, in cui, con l'ausilio di considerazioni storiche e filologiche, e secondo una particolare psicologia non aliena dal sentire di Dante, si propone di interpretare « il primo ricco patre » non già riferito a Silvestro I, ma a S. Pietro (« primo » come Pontefice, « ricco » di spirituale ricchezza come Vicario di Cristo, in contrasto con la miseria di quella dote terrena donata da Costantino). Le considerazioni fatte dal Simone circa il tono che verrebbe ad assumere l'espressione dantesca (di contrasto, di tensione) sono senz'altro suggestive, ma per altri riguardi ci sembra poco probabile che Dante non abbia alluso in quel passo proprio a S. Silvestro. Costantino-Silvestro ritornano come esempio polemico in una forte similitudine del Canto XXVII dell'*Inferno* (94-99); e ancora nel XX del *Paradiso* c'è Costantino che « sotto buona intenzione che fe' mal frutto, per cedere al pastor si fece greco » (vv. 56-57). Seguono buoni saggi sul Quattrocento, tra cui notevole lo studio sul Boiardo lirico, in cui sono messi in evidenza riecheggiamenti stilnovistico-petrarcheschi, e la figura del « poeta gentiluomo », con persuasivo chiarimento di questioni biografiche circa le vicende amorose del poeta con la Caprara. Vi sono poi interessanti studi sul '700 (Il « don Pilone » di Girolamo Gigli e il « Tartuffe » del Molière) e quindi l'ultima sezione Ottocento-Novecento. Stimolo per la conoscenza di una nobile figura del nostro Risorgimento, è il saggio su Luigi La Vista, l'eroico giovane romantico, discepolo del De Sanctis. Buone doti di intuito critico, sempre accompagnate ad esigenze di schietta eticità, caratterizzano gli studi su Carducci, Verga, D'Annunzio. Così, vivi di diretta partecipazione sentimentale e di storica esperienza di meridionalista, si presentano gli articoli su Tommaso Fiore (*Un popolo di formiche*) e su Carlo Montella (*I parenti del Sud*). (Dilvo di Sacco).

Umberto Simonetta, *Lo sbarbato*, romanzo, Milano, Parenti, 1953, pp. 253.

Thomas A. Sinclair, *Il pensiero politico classico*, Bari, Laterza, 1961, pp. XIV-529.

Mario Socrate, *Favole paraboliche*, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 89.

Ugo Spirito, *Inizio di una nuova epoca*, Firenze, Sansoni, 1961, pp. 340.

BEATRICE SOLINAS DONGHI, *Natale non mio*, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 178.

GIOVANNI SPADOLINI, *L'opposizione cattolica da Porta Pia al '98*, Firenze, Vallecchi, 1961, IV ed., pp. LIX-791.

MARIO STEFANI, *Giorno dopo giorno*, poesie, Padova, Rebellato, 1961, pp. 62.

VITTORIO SPINAZZOLA, *Film 1961*, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 228, con 24 ftg., f. t.

« *Studi secenteschi* », a cura di Carmine Jannaco e Umberto Limentani, vol. I, 1960, Firenze, Leo Olschki, 1961, pp. 207.

TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, con introduzione di B. T. Sozzi a cura di A. M. Carini, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. XLIII-532.

TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di L. Caretti, Bari, Laterza, 1961, pp. XL-727.

ITALO TESTA, *L'ingenuità come vita spirituale nella poesia di Gabriele D'Annunzio*, Lanciano, Quadrivio, 1960, pp. 98. — Di questo bravo studioso, « Belfagor » pubblicherà un ritratto di Giuseppe Mezzanotte.

GIOVANNI TESTORI, *Il fabbricone - I segreti di Milano*, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 241.

DYLAN THOMAS, *Prose e racconti*, Torino, Einaudi, 1961, pp. 592.

G. TITTA ROSA, *Nievo uomo e poeta del Risorgimento*, Sarzana, Carpena, 1961, pp. 103.

J. G. THWAITES, *Le conquiste della medicina moderna*, Milano, Mondadori, 1961, pp. 316.

*Trattati d'arte del Cinquecento*, vol. II, a cura di Paola Barocchi, Bari, Laterza, « Scrittori d'Italia », 1961, pp. 699.

GIUSEPPE TROCCOLI, *A boccachiusa*, Firenze, Jan Juglar, 1960, pp. 81.

DELLA VOLPE GALVANO, *L'estetica del gusto*, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 272. — Pubblichiamo a parte questo annuncio, perché abbiamo aspettato fino all'ultimo un qualche giudizio, per cui si erano interpellati quattro studiosi marxisti: ma nessuno ha voluto accettare di farne la recensione. (L. R.).

MANARA VALGIMIGLI, *Il fratello Valfredo*, Bologna, Cappelli, 1961, pp. 203.

CESARE VASOLI, *Tra cultura e ideologia*, Milano, Lerici, 1961, pp. 522. — I saggi qui raccolti — dice l'autore — « hanno l'unica ambizione di offrire un modesto contributo a una concezione della filosofia e del suo posto nella cultura, che sottragga definitivamente la storia delle « idee » dall'illusoria prospettiva di un processo già tutto necessariamente determinato o da un'irreale dialettica di astratte formule dottrinarie, del tutta avulsa dalla realtà del mondo storico ».

SERGIO VELITTI, *Storia di Pablo*, Torino, Einaudi, 1961, pp. 113. — Un libero adattamento dal romanzo « Il compagno » di Cesare Pavese nella collezione di teatro diretta da Paolo Grassi a Gerardo Guerrieri.

BRUNELLO VIGEZZI, *Pietro Giannone riformatore e storico*, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 341. — È un volume di « Studi e ricerche storiche » pubblicato dall'Istituto Giangiacomo Feltrinelli.

PAOLO VITA-FINZI, *Le delusioni della libertà*, Firenze, Vallecchi, 1961, pp. 282.

GORIZIO VITI, *Verga verista*, Firenze, Le Monnier, 1961, pp. 326.

K. WALKER-P. FETCHER, *Sesso e società*, Milano, Mondadori, 1961, pp. 340.

JOHANN JOACHIM WINCKELMANN, *Lettere italiane*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. LVII-524, con 16 t. f. t. a colori.

FABRIZIO WINSPEARE, *Isabella Corsini e la corte medicea del suo tempo*, Firenze, Olschki, 1961, pp. 205.

YEFIME, *Giappone*, Milano, Mondadori, 1961, pp. 189. — Di questa collana « Enciclopedia popolare Mondadori » fanno parte anche: FRANCIS JEAKSON, *Sartre*, pp. 191, e ANDRÉ NEHER, *Mosè*, pp. 191; SERGE SAUNERON, *I preti nell'antico Egitto*, pp. 190.

GIOVANNI MEO ZILIO, *Stile e poesia in César Vallejo*, Padova, Liviana, 1960, pp. 201.

*Direttore responsabile* LUIGI RUSSO *Segretario di redazione* CARLO F. RUSSO
*Vicesegretario* MARIO PETRINI
*Amministratore responsabile* GUIDO D'ANNA

Autorizzazione del Tribunale di Firenze N.° 89 in data 25 Marzo 1949

1471-60 — TIPOGRAFIE « ENRICO ARIANI » E « L'ARTE DELLA STAMPA » – FIRENZE

LUIGI RUSSO *sarà ricordato col fascicolo di «Belfagor» del prossimo 30 novembre. Il fascicolo conterrà una serie di saggi critici e di testimonianze intorno all'opera e alla figura del nostro Direttore.*

## PER LUIGI RUSSO *

Spetta a me, come al più anziano degli allievi qui presenti di Luigi Russo, e quindi a nome di tutti gli allievi suoi di varie generazioni (tutti debitori a lui di motivi di metodo e di impostazioni di cultura e di vita), di porgere l'ultimo saluto al nostro maestro morto. Parola quest'ultima che se ci rende sgomenti e impersuasi di fronte alla scomparsa di ogni esistenza umana, pare addirittura impossibile da impiegare per lui, tanta era la forza di vita, la prepotente e originale vitalità che emanava da ogni atto e scritto di lui, dalla sua intera presenza.

Proprio anzitutto dalla sua presenza fisica, con il suo sguardo profondo, ironico, tempestoso, con il volume pieno della sua voce, con gli scatti dell'umore estroso e geniale e persino con le collere improvvise, che derivavano dalla sua profonda sanità morale e da una incompatibilità assoluta con ogni viltà e con ogni compromesso. E dal suo linguaggio denso e vigoroso, violentemente espressivo e creativo, che faceva di lui non solo uno studioso, ma uno scrittore autentico e personalissimo. E da quella enorme forza di lavoro, eroico e inesauribile, portato avanti in tutte le condizioni, con un'ispirazione mai fittizia e mai puramente accademica.

Perché Luigi Russo, maestro di metodo quant'altri mai, e studioso rigoroso e preparatissimo, fu maestro insieme di un impegno critico mai puramente specialistico; e se la sua lezione per tutti noi fu il suo storicismo profondo, l'integrazione fra l'interpretazione storica e il giudizio individualizzante (egli che così forte aveva per natura il senso della individualità e della storia) e ci offrì esempi in tal senso insuperabili nelle sue opere e stimoli profondi alla visione dialettica e unitaria della poesia e della cultura, egli ci fu maestro anzitutto nella generale visione integrale della cultura e della vita, nel ricambio costante tra l'attività del critico e l'appassionato intervento nei problemi vivi e attuali del proprio tempo.

Sintomatico in tal senso il suo prender parte decisamente, il suo giudizio intero, la sua concezione del letterato antiletterato con cui egli riprendeva

* Si riprendono qui le parole pronunciate da Walter Binni ai funerali di Luigi Russo, spentosi improvvisamente il 14 agosto a Fiumetto, in Marina di Pietrasanta.

modernamente il messaggio degli autori più suoi come Alfieri e Foscolo. Così egli fu combattente eroico nella prima guerra mondiale, fu antifascista militante e poi strenuamente impegnato nella difficile lotta contro il clericalismo trionfante e contro ogni forma di opportunismo e di ateismo pratico.

Sicché, oltre ad opere concrete che sono, per mole e per intensità, fra i massimi contributi della critica e della storiografia attuale, egli ci ha offerto un esempio vivente di letterato e di uomo di cultura veramente moderno. Di fronte alla sua bara pensiamo così soprattutto all'uomo intero che abbiamo profondamente amato accettandolo in tutto il suo vigore: non solo grande studioso e maestro di metodo critico, ma uomo ricco di affetti e di passioni: violento nel coraggioso compito di fustigatore di ogni malcostume letterario e civile, sensibile e fedele nell'amicizia e negli affetti familiari, a sommo dei quali, insieme a quello per i figli, campeggia, come *Leitmotiv* profondo e delicato, l'amore per l'eroica compagna che egli seppe meritarsi tra i crucci e le gioie della sua vita piena e combattuta.

Altra volta io ed altri parleremo meglio e a mente pacata della sua critica e di tutto ciò che significano centralmente, fra tante tendenze diverse e mode transeunti, il suo insegnamento critico, la sua revisione profonda del crocianesimo e del gentilianesimo più vivi in direzione di uno storicismo pieno e realistico e pur rispettoso dei valori supremi della poesia. Oggi non potrei farlo e più mi urge riconoscere pienamente il nostro debito a lui, l'amore e la venerazione che a lui ci legarono e ci legano; e più mi urge esprimere il sentimento, profondo, qui davanti al suo muto cadavere, della persistenza della sua vita in noi. Fedele ad una fede laica di attività e di presenza, fedele alla mente umana creativa, come egli soleva ripetere, «chiesa del Dio vivente», egli continua sin da ora a vivere nell'onda piena di affetto e di vita che ha saputo suscitare in noi, e che la lacerazione del distacco fisico non riesce del tutto a fermare.

Poi, superato questo momento dolorosissimo, ma non il rimpianto del suo colloquio e della sua vista, la sua immagine si farà ancora più nitida e potente in noi, e, nel nostro lavoro, nel nostro impegno di studiosi e di uomini, sapremo meglio misurare lo stimolo di vita che dal suo ricordo e dalla sua opera a noi viene.

Più che le lacrime che mal sappiamo frenare, un simile uomo ci chiede l'impegno di essere (nelle nostre possibilità e diversità personali) uomini interi come lui fu, di proseguire il suo lavoro, di combattere per il meglio, di rifiutare la pigrizia e il compromesso, e così di farlo continuare a vivere in noi, di renderci degni così del dono di averlo avuto amico e maestro.

*Marina di Pietrasanta, 16 agosto 1961.*

WALTER BINNI

# SAGGI E STUDI

## NOVELLISTICA E DIALOGHISTICA NELLA FIRENZE DEL '500

### II.

#### 1. Vita di Agnolo Firenzuola.

Un terzo novellatore fiorentino è Agnolo Firenzuola, il quale prende il cognome dalla cittadina di Firenzuola, dove egli ebbe i natali il 28 settembre del 1493; ma i suoi progenitori, i quali si chiamavano effettivamente Giovannini, essendosi stabiliti in Firenze sotto Cosimo dei Medici, vi acquistarono diritto di cittadinanza, prendendo dal natio castello il nome gentilizio. Egli era figlio del notaro Bastiano, e di Lucrezia figlia di Alessandro Braccesi, l'umanista ambasciatore della repubblica fiorentina e poi dei Medici; del quale ultimo curò la sepoltura in Santa Prassede a Roma, quando ne fu abate titolare.

Il nostro Agnolo trascorse l'infanzia e l'adolescenza a Firenze, ma « per apparar leggi » fu mandato a Siena, dove attese con grandissima sua fatica e senza alcun diletto « alle mal servate leggi » (*Asino d'oro,* II). A Siena egli preferì le gioconde brigate spenderecce, dedicandosi alla vita galante, agli amori, sia pure sotto il segno delle Muse. Si recò anche a Perugia, per compiervi gli studi giuridici, ma anche Perugia fu per lui un luogo di spassi, poiché vi ebbe per amico Pietro Aretino, al quale indirizzò delle lettere, nel 1541, chiamandolo « divinissimo uomo », e con ciò stesso riconoscendo la magica influenza che lo scrittore di Arezzo ebbe su molti contemporanei. Si pensi al D'Annunzio e ai dannunziani; e basti il riconoscimento che l'Ariosto fece di lui nell'*Orlando* del '32: « .... il flagello dei Principi il divin Pietro Aretino ». Oltre una lettera dell'Aretino, in cui rispondeva all'abate, ricordando le imprese amorose e i casi faceti della loro amicizia a Perugia, lo stesso Firenzuola ci ha lasciato questi versi:

> Io conobbi a Perugia una badessa,
> che come l'occhio al campanaio voltava,
> la si sveniva in cella da per essa.
>
> (*In lode delle campane*).

La terza dimora fu Roma, dove ebbe un posto di procuratore nella Curia romana di Leone X, e in un modo o in un altro vestì abiti ecclesiastici, e invano il Tiraboschi si è affannato a dimostrare che lui non poteva essere stato un abate, quasiché la corruttela non investisse lo scrittore anche se fosse stato un semplice laico. Se ricordiamo la *Calandria* del Bibbiena, dove il futuro cardinale doveva dare prove della sua lubrica ispirazione, e con grande applauso della corte papale, non c'è ragione perché si debba rifiutare la notizia che il Firenzuola indossasse l'abito dei monaci di Vallombrosa. La spregiudicatezza della religione e la libertà gioconda dei costumi non erano segno di depravazione (si pensi al Sacchetti); l'immoralità e la decadenza cominciano con le costrizioni e con l'ipocrisia. Ma Agnolo rimase deluso, come tant'altri, nei favori che sperava ricevere dal papa Medici; per questo si ingenerò in lui presto un sentimento avverso alla corte papale e alla vita cortigiana in genere; evidentemente la sua politica non era una politica serena, ma si orientava caso per caso a seconda dell'utile suo particolare.

Si ricordano del periodo romano le sue avventure con Camilla Pisana e con Tullia d'Aragona, che sarà evocata con disprezzo nell'*Asino d'oro* (II, l. IX). Fu ostile anche a papa Adriano VI, tanto che si decise a tornarsene a Firenze, dove immagina che avvengano i *Ragionamenti,* sotto il governo di Costanza Amaretta: nei *Ragionamenti,* è noto, si parla di amori platonici, tra questa Costanza e un Celso, che era semplice travestimento del nome di Agnolo. Però questa Amaretta scompare presto dalla scena, perché essa il 7 febbraio del 1525 è già morta. A Roma succedeva intanto un nuovo papa Medici, Clemente VII, al quale il cardinale Giovanni dei Medici aveva raccomandato caldamente ser Bastiano Giovannini, padre di Agnolo, nel 1517. Venuto dopo il rigido Adriano VI, l'esultanza fu grande, e il Firenzuola partecipò alla nuova vita di corte, scrivendo il *Discacciamento de le nuove lettere, inutilmente aggiunte ne la lingua toscana,* contro Giambattista Trissino. La dimestichezza che Agnolo ebbe con Pietro Bembo gli fu di gran giovamento, perché lo fece consapevole della teoria linguistica del dotto padovano, il quale, come è noto, sosteneva il fiorentinismo classico, quello consacrato nell'opera del Petrarca e del Boccaccio.

Agnolo Firenzuola godé del benefizio d'un monastero di San Zaccaria, presso Firenze; e fu fatto anche titolare di Santa Maria Eremita di Spoleto, e procuratore per il monastero di San Salvatore da Sofona, presso Firenze. Tutti questi benefizi gli venivano stando egli a Roma: egli condusse però altro che vita eremitica! Con questi modi di dissipazione, si può immaginare come la sua salute fosse presto minata, e da una grave malattia, allora furiosissima e devastatrice, la sifilide. Noi leggiamo la descrizione dei dolori che gli dava il morbo, in un componimento suo del '33, intitolato *Intorno alla malattia.* Assiste muto e atterrito al sacco di Roma, e alla rovina di Firenze, né più lo interessano le quistioni linguistiche, né il concilio di letterati, a cui egli veniva invitato con calda lettera da Claudio Tolomei (1532). Soltanto nel '30 Agnolo trovò un certo alleggerimento ai suoi malanni, nei

convegni gioiosi che si tenevano presso Uberto Strozzi, a cui partecipavano il Berni, il Della Casa, il Bini, il Mauro, ed altri. Ma nel 1533 il male lo riprese con violenza inaudita, e allora scrive con note di lamento, e direi accenti di ira e di bestemmie: nello spazio di ventisei mesi aveva avuto tre quartane terribili, sì da logorare nonché stancare un bufalo:

Eran ventisei mesi, o poco manco,
che intorno aveva avuto tre quartane,
che avrian logoro un bufol, nonché stanco.

(*In lode del legno santo*)

All'età di quaranta anni si sentiva già un uomo finito, tanto che poteva scrivere:

che sendo ormai nel quarantesim'anno
mi trovo vecchio infermo....

Diventò superstizioso, sotto la stretta del suo male, e si trasferì a Firenze, prima, e poi a Prato, « orrevole castello della Toscana »; quivi, risanato del morbo che lo aveva per tanti anni spento alla vita, riprese le sue abitudini allegre e mondane. Proprio nel periodo pratese, in due anni, 1540-41, egli scrive l'operetta *Dialogo delle bellezze delle donne,* e *La prima veste de' discorsi degli animali*, parafrasando il *Panciatantra* indiano, due commedie, *Trinuzia* e *Lucidi*, traduce l'*Arte poetica* di Orazio, scrive capitoli berneschi, e poesie di tipo petrarchesco. Sono gli anni migliori della sua vita: egli difatti nei *Ragionamenti* ricorda le acque del Bisenzio, vicino a Campi, poiché il Bisenzio traversa la stessa città di Prato. Nel periodo pratese, il Firenzuola attese anche alla creazione dell'Accademia dell'Addiaccio, attorno al 1540; il capo dell'accademia si chiamava archimandrita, e gli accademici erano tutti « pastori »; il Firenzuola vi ebbe il nome di Silvano. Le rime di questo periodo sono piuttosto aspre, probabilmente a causa della sua malattia, contro le donne di Prato, di cui vituperava la bruttezza fisica, e l'ingrata ineleganza. Ma egli fece palinodia di questo suo misoginismo pratese, scrivendo il 18 gennaio del '41 una *Dedicatoria alle belle e nobili donne pratesi*; il dialogo *Delle bellezze delle donne* offre alcuni spunti di questa polemica che si svolgeva nel bel mondo di Prato. La donna idoleggiata dal nostro abate si chiama Selvaggia: è una donna bizzarra, capricciosa, un po' sfuggente, ma d'una bellezza opulenta, di cui Celso, cioè a dire Agnolo, loda con entusiasmo ditirambico il petto:

Il petto vuol esser bianco soprattutto: ma che bisogna perder più tempo? Il petto vuol esser come quello della Selvaggia: guardate il suo, e vedrete ogni perfezione, ogni proporzione, ogni vaghezza, ogni leggiadria, ogni bellezza finalmente: quivi sono le viole d'ogni tempo, quivi le rose di gennaio, quivi la neve d'agosto, quivi le Cariti, quivi

gli Amori, quivi le lusinghe, quivi le blandizie, quivi le soie;[1] quivi Venere con tutta la sua famiglia, con tutte le celesti dote, col balteo, col velo, con le trecce, co' nastri; con ogni sua pompa alla fine.

La consuetudine con le belle donne pratesi confortò il Firenzuola anche nei dispiaceri finanziari; Agnolo aveva avuto un'eredità dal padre, ma contese a lungo con una sorella, e pare che sia morto in povertà (la data di morte è il 27 giugno del 1543).[2]

## 2. La fortuna del Firenzuola.

Quanto alle varie edizioni, che si sono fatte delle opere del Firenzuola, per limitarci soltanto alle moderne, ricorderemo quella di Celestino Bianchi, che risale al 1864; l'edizione cinquecentesca, curata da Ludovico Domenichi, è poco attendibile, perché l'editore arbitrariamente integrava a suo piacere il testo, traendo esempio dagli artefici moderni, che restaurano le statue antiche, aggiungendo arti o tronchi, come lui diceva. Un giovane nei nostri tempi ha stampato le *Opere,* Adriano Seroni; ma una scelta delle opere fu fatta anche dallo stesso Fatini, con l'Utet torinese.

Quanto ai giudizi di carattere critico sul Firenzuola, dobbiamo ricordare innanzi tutto il Doni, il quale nella sua *Moral filosofia* osserva che «le traduzioni devono esser fatte alla moderna, in guisa che fa un orefice, che d'un antico modello ne fa due o tre alla moderna, con quella sorta di pietra e con quell'oro medesimo....». Però egli reca buon giudizio della riduzione del Firenzuola dell'*Asino d'oro,* perché gli par tradotto alla moderna, tanto che lo si legge «come fosse un caso avvenuto ai nostri giorni». Nel Settecento la critica fa un passo indietro, perché l'erudito Tiraboschi, partendo legittimamente dal suo punto di vista di gesuita, non poteva ammettere la vita disordinata del Firenzuola; invece un poeta, Giuseppe Parini, nelle sue lezioni sulla lingua e sulla poesia, giudica il Firenzuola «uno scrittore leggiadrissimo in prosa.... nobile e gentile, ed ingegnoso sopra ogni credere»; e Pietro Giordani lo considera esempio sovrano di prosatore perfetto:

> se vogliamo considerare unicamente il dettato, io credo che la sovrana eccellenza di esso nella nostra lingua si trovi nel Compagni e nelle *Vite* di Domenico Cavalca, quanto al primo secolo, cioè il Trecento; in quello del Cinquecento sovrastino a tutti con la sua *Storia d'Europa* il Giambullari, e coi suoi *Animali* Agnolo Firenzuola.

Trascuriamo naturalmente il giudizio di Cesare Cantù, il quale ha dissacrato e maciullato tutta la letteratura italiana, quando difettava l'ispira-

---

[1] Adulazioni mescolate con alquanto di beffa: probabilmente la parola deriva dal francese antico *soye,* morbido, piacente: *soyer,* toccare delicatamente.

[2] Il miglior lavoro biografico è quello dovuto al professor Giuseppe Fatini, *A. F., e la borghesia letterata del Rinascimento,* Cortona, 1907: al Fatini si deve la documentazione anche della data della morte. Si veda anche il suo recente *Agnolo Firenzuola,* in *Letteratura italiana, I Minori,* vol. II, Marzorati, Milano, 1961.

zione cattolica; però egli non può non giudicare lo scrittore fiorentino «pieno di oscenità ributtanti». Il De Sanctis (seguace dell'Estetica della Idea, per questa parte), ce ne dispiace, coinvolse il Firenzuola nella condanna generale che egli fece di tutta questa letteratura per dir così «pura», dove non affiorava l'ombra del beato regno della sua n a z i o n e (l'idea della nazione); ma è noto che il giudizio del critico irpino sulla letteratura della seconda metà del Cinquecento è stato censurato e rifiutato dagli stessi desanctisiani. Però a un certo punto della sua *Storia,* il De Sanctis scrive:

> I toscani, presso i quali il Boccaccio è di casa, scrivono con più libertà e ci hanno una grazia e gentilezza di dire loro propria che copre la grossolanità dei sentimenti e dei concetti. Tale è il Lasca e il Firenzuola, nelle novelle inserite nei suoi *Discorsi degli animali* e nel suo *Asino d'Oro.*

Attento ai valori stilistici era invece il Carducci e perciò a proposito del Firenzuola scrive: «Dolce lume di toscana eleganza»; ma un suo scolaro, Severino Ferrari, diede un giudizio piuttosto severo nella prefazione alle opere scelte ristampate dal Sansoni di Firenze, scrivendo, fra l'altro: «Gran maestro d'intagli e di fregi e sovrano nella decorazione; ma fregia e decora l'altrui. Per l'architettare non è nato», schiavo in questo il buon Severino del positivismo trionfante e della critica delle fonti. Un libero critico, Eugenio Camerini, un ebreo di Ancona, dice che l'*Asino d'oro* è l'opera più originale del Firenzuola, perché egli ci ha messo la maggiore e più squisita parte del suo ingegno e del suo stile. Anche Mario Rossi, il non dimenticato autore di *Gusto filologico e gusto poetico,* scrisse in tono positivo del nostro Firenzuola. Ma vogliamo ricordare un poeta, Gabriele D'Annunzio, il quale ha voluto dire la sua, esaltando del Firenzuola la limpida sorgente della lingua e l'amore, edonistico, della bellezza.

> Ma al sol s'allegra in la vita serena
> messer Agnolo; e par che gli fiorisca
> vermiglio il cor, se mona Amorrorisca
> favelli, o canti Bianca la sirena.
> Il felice Bisenzio è la sua vena....

E poi aggiunge:

> Oh di nostro parlar limpida fonte,
> in cui mi rinfrescai! Della Bellezza
> Celso ragiona all'ombra degli allori.
>
> Dice: «Le guance bramano bianchezza
> più rimessa che quella della fronte....»
> Le tue, Selvaggia che il bel Prato infiori!
>
> (*Le città del silenzio: Prato*)

Il Croce è stato piuttosto sbrigativo e sfavorevole in *Poesia popolare e poesia d'arte,* appunto perché cerca sempre la poesia distinta e librata su tutto il resto; e ricorda il nostro scrittore come «il boccaccevole e sensuale ma va-

cuo Firenzuola ». Per un equilibramento di tutti questi giudizi si veda il recentissimo e già ricordato saggio di Giuseppe Fatini, pubblicato nei *Minori* del Marzorati e i giudizi del Seroni sparsi qua e là nel volume *Opere*.[3]

### 3. Le opere del Firenzuola.

Per prendere contatto con la prosa del Firenzuola, bisogna leggere i *Discorsi degli animali*, dove ci sono tante novellette, come *Lo sparviero e la quaglia*, *L'istrice e la volpe*, *Il boscaiolo e la scimmia*, *L'aquila e lo scarafaggio*, *Il corvo e la serpe*, *L'uccel d'acqua e il gambero marino*: sono tutti apologhi tratti dal *Panciatantra*, libro molto diffuso nel Cinquecento. L'opera del Firenzuola s'intitola precisamente *La prima veste de' discorsi degli animali* (1541), e anche il Doni l'ha riecheggiata qua e là nella sua *Moral filosofia* del 1552.

Ma bisogna procedere con ordine: il primo scritto che fece noto Agnolo fu un libello polemico, il *Discacciamento de le nuove lettere* (1524). Di consueto si dice che il Trissino fu un riformatore arbitrario e anche retrogrado; ma bisogna riconoscere che in lui c'è stato un tentativo di distinguere le vocali aperte e quelle chiuse, le vocali consonanti, e proponeva altre riforme le quali rispondevano ad una giusta esigenza per i non toscani, che sono state, in fondo, riprese nell'Otto e nel Novecento. Ma il Firenzuola fu sarcastico critico, dal suo punto di vista fiorentino, del conte veneto e introdusse, qua e là nel suo libello, dei bozzettini di felice ispirazione. Racconta di un uomo il quale, quando vide questi caratteri così fatti, « tutto si spaurì, e deponendo lo scritto da una banda, disse: 'O chi diavolo lo saprebbe mai leggere, poiché gli è mezzo greco e mezzo latino?'. E volendolo rendere a quello che gne lo aveva venduto e colui non lo rivolendo, vennero a parole, e dalle parole ai fatti; in modo che lo povero uomo fu percosso malamente dal venditore in una guancia, e imparò a dir male degli *omicromi* ». Il Firenzuola avendo il fiorentino fuso nel sangue, osservava ancora che bastavano gli articoli a mostrare la differenza di certe parole: « *torre*, quando è nome, diremo *la torre* e quando è verbo diremo: *io voglio torre la tal cosa*; e così conosciamo quando *buca* è verbo, che io dico *buca la tale asse*; e quando è nome, che io dico *la buca che è nel muro* ». E ancora un altro bozzettino egli ci presentava, dove parlando di una donna molto ragguardevole per nobiltà di sangue e chiarezza di costumi oltre che per singolare bellezza, scriveva nel modo che segue:

> Leggeva costei la *Vita vedovile*, stampata con queste lettere (opera per altro modo elegante), e quando la giugneva a quegli *o* aperti, l'allargava la bocca in modo che in gran parte si furava de la sua beltade; e quando arrivava a quelli chiusi, con una bocca

[3] Chi vuol leggere l'opera raccolta del Firenzuola veda *Opere*, a cura di Adriano Seroni, Firenze, Sansoni, 1958.

aguzza sportava lo mento in fuori, che pareva pur la più contrafatta cosa del mondo. Di maniera che un giovane un poco suo parente, che con lei ragionando si dimorava, non possette tener le risa; a cui ella che di ciò prestamente si accorse, tutta festevole disse: — Ridi forse, avveduto giovane, la fatica che io duro a profferir queste lettere? — Cotesto rido io, Madonna e non altro — rispose egli allotta; a cui ella altresì ridendo disse: — Lascia adunche il rider di me, che voglio lasciare lo leggere, e voglio che entrambi noi ci ridiamo di costui; il quale, a dirti il vero, mi par, secondo quanto si dice, che egli abbi tolto a menar l'orso a Modona.

E così messo la *Vedova* da l'un dei lati si diedero a riprender questo suo trovato, lo quale molto manco piaceva al giovane che alla donna; e pur non di meno era uomo da esser tenuto isvogliato o di poco sapere.

Sono passi che noi citiamo volentieri per mostrare che Agnolo Firenzuola aveva più cervello di artista che mente di grammatico, e però nelle sue argomentazioni si giovava più di graziosi mimi che di argomenti grammaticali veri e propri.

Questo ci spiega ancora come nell'opera *Gli animali parlanti* ci siano tante novellette, prima citate. Ricorderemo una battuta dello scarafaggio (che è lo *scarabeo stercorario*), il quale si vendica della prepotenza e della mala fede dell'aquila contro una lepre, depositando le sue pallottole puzzolenti nel seno di Giove, quel seno in cui l'aquila depositava le sue uova:

Lo scarafaggio, fatta prestamente una pallottola delle sue, e volatosene con essa in cielo, destramente la mise in seno a quel moccicon di Giove; il quale sentendola gittar non troppo buon odore, si mise le mani in seno per cavarnela; e scotendosi la camicia, e abbassandosi verso la terra, la fece cadere insieme con l'uova dell'aquila, e così si ruppero: e il valente scarafaggio, con audace astuzia ben si vendicò ben due volte contro ai figliuoli ancora non nati di così bravo e favorito uccello; in modo che l'aquila non ha poi mai più avuto ardire di fare uova quando gli scarafaggi sono in paese.

Come delizioso quel moccicon di Giove e come machiavellicamente versuto quello scarafaggio!

Che cosa sono *Gli animali parlanti*? Sono una libera traduzione e un rifacimento del *Panciatantra* indiano; opera, si diceva, che suscitò interesse nel Cinquecento, rappresentando una forma di narrativa didattica e una specie di libro delle sentenze. Già altre volte abbiamo osservato che in quel secolo gli scrittori provvidero a trascrivere le nuove regole di vita per la civiltà umanistica, essendo ormai le regole dei secoli medievali ritenute stanche e sorpassate. L'opera del Firenzuola s'intitola precisamente: *La prima veste de' discorsi degli animali*, dedicata dallo scrittore alle gentili e valorose donne pratesi, con data del dì 9 di dicembre del 1541. Nel Quattrocento noi abbiamo avuto un altro favolista e apologhista di eccezione in Bernardino degli Albizzeschi, ma i racconti di Bernardino, il santo da Siena, sono tutti intinti o impregnati di una unzione cristiana che substanzia tutto lo stile dello scrittore o meglio del predicatore; sicché non si può avere difficoltà a denominarlo il « Fedro cristiano ». Nel Firenzuola nulla della pietà cristiana di Ber-

nardino da Siena: basti, per esempio, vedere l'apologo del boscaiolo e la scimmia, la quale per aver visto lavorare il boscaiolo in una certa maniera nel fendere un querciuolo, cerca di imitarlo, ma sprovvedutamente lascia uno dei suoi piedi nella spaccatura della pianta, dove rimane rinserrata: il villano che accorre, in cambio di aiutarla le dà un colpo di scure sul capo. Un Bernardino da Siena non avrebbe mai colorito una conclusione così violenta; mentre il nostro Firenzuola ha una particolare ferocia, quasi un gusto sadico (non per nulla egli era un malato) della morte crudele che la povera scimmia fece sotto i colpi della scure. Ma, malattia a parte, perché la malattia non è una categoria storica, la parafrasi del Firenzuola testimonia di uno spirito completamente laico, alieno dalle tradizionali virtù cristiane. Non aveva del tutto torto il Tiraboschi, dal suo punto di vista gesuitico, di negare l'abito vallombrosano a questo esteta platonizzante del Cinquecento.

Che il Firenzuola fosse un esteta (sul piano della filosofia platonica), e in questo la sua differenza dal Gelli, il quale insiste sui problemi di filosofia morale, ne sono la riprova i due discorsi o dialoghi *Delle bellezze delle donne*, scritti a Prato, e dedicati alle donne pratesi in data 18 gennaio 1541 (ma la prima edizione a stampa dell'operetta è del 1548).

Ecco le donne, che lo scrittore rassegna in un luogo di Prato dove oggi c'è il collegio Cicognini, e che allora si chiamava la Badia di Grignano. C'è mona Lampiada, mona Amorrorisca, Selvaggia e Verdespina, proprio quei nomi rievocati dal D'Annunzio nel sonetto ricordato delle *Città del silenzio*. Nei due dialoghi, intitolati anche *Celso*, a noi importa vedere quali sono le caratteristiche della bellezza femminile, date da Celso prestanome del Firenzuola:

> La bellezza e le donne belle.... meritano di essere commendate e tenute carissime da ognuno, perciocché la donna bella è il più bello obbietto che si rimiri, e la bellezza è il maggior dono che facesse Iddio all'umana creatura. Conciossiaché per la di lei virtù noi ne indirizziamo l'animo alla contemplazione e per la contemplazione al desiderio delle cose del cielo.

È evidente l'ispirazione platonica, o neo-platonica, di questo pezzo dell'abate vallombrosano; il neo-platonismo era largamente diffuso nel Cinquecento e costituiva una forma di galateo sociale, per cui si dissimulavano e si rivestivano idealisticamente anche le stesse passioni carnali. Una dissimulazione onesta: tipico il caso del Bembo e il suo amore per la Morosina da cui ebbe dei figli, e tipico ancora un suo carteggio amoroso con la Sarvognan, una gentildonna veneta.

Le donne insistono per sapere quelli che devono essere i particolari della bellezza femminile: e Celso distingue tra le parti situate in luogo eminente, acciocché meglio si potessero riguardare da ognuno, e quelle che vanno coperte nelle parti inferiori, le quali sono « come un posamento delle superiori, e come una base ». Allora viene proposta la questione dei predicatori, i quali

riprendono coloro che si ricoprono con le maschere la faccia: se la faccia è la sede della bellezza, perché nasconderla? Celso risponde dicendo che non tutte e non tutti sono belli, ci sono alcuni uomini e alcune donne che dovrebbero portare la maschera sempre; e ricorda il caso di mona Ciona, che con quel suo raso nero va a tutte le feste, tanto che il piacere che un frequentatore di quelle feste piglia di tutte le altre belle « non gli ricompensa il dispiacere di quella sola brutta ».

Interviene Amorrorisca, la quale non crede che la bellezza risiede soltanto nel volto, e osserva: « di mona Bartolomea si dice che ha una bella gamba; dell'Apollonia, si dice che ha un bel piede; della Gemmetta si dice che ha un bel fianco »; ma Celso ribatte dicendo che la bellezza di una donna la si vede con maggior vaghezza se vestita garbatamente, né gli dei hanno mai voluto accordare tutti i privilegi ad una sola donna. Tanto è vero che nell'antichità gli dèi distribuivano, secondo quello che raccontano i poeti, a chi l'ingegno, ad altri la beltà, a molti la forza, a pochi la grazia, e la virtù a rari. Il pittore Zeusi non ha ritratto Elena da un modello realmente esistente, ma ha compendiato le note di cinque graziose fanciulle, di ciascuna scegliendo la più bella parte; e però essa poté riuscire bellissima, tanto che per tutta la Grecia d'altra non si ragionava.

Il Firenzuola ricorda poi Giangiorgio Trissino, autore di un'opera intitolata *I ritratti* (Roma, 1524), ricorda Luciano di Samosata e altri scrittori e dipintori di donne belle. Questo tipo di bellezza avrebbe informato anche le donne del Boccaccio nell'*Ameto,* e in parte quelle dell'Ariosto nel *Furioso,* sicché tutte le donne, per avvicinarsi a questo ideale modello, che si è venuto creando nella storia, non hanno disdegnato in nessun tempo il fattibello, o lo stringersi la vita o l'arrotondarsi. Celso poi esalta gli occhi, nei quali si posa sempre il più nobile e il più perfetto di tutti i sentimenti, ed essi sono posti in alto, perché s p e c u l a t o r i d e l l ' u n i v e r s o ; fa le lodi dei peli e delle ciglia, « che sono come due argini che ritenessino ogni offensione » e poi, con eleganza, parla perfino degli uffici del naso: « entro quel membro sono tre uffici necessari: il respirare, l'odorare, e il fare per quelle cavernette la purgazione del cerebro ». La bocca, poi, « fessa per lo traverso fu poi orlata con quei due labbri quasi di coralli finissimi, in similitudine delle sponde di una bellissima fonte ».

Naturalmente l'autore si astiene dal fare il commento a tutte le altre membra; c'è una grande delicatezza sensuale e una discretissima malizia e infine un umanizzamento della figura della donna, per cui non si può dire che la sua sia la semplice donna petrarchesca, perché essa ormai si è venuta determinando nelle varie parti del suo corpo. E si potrebbe dire che il nostro autore laicizzi la visione figurativa della donna, e che il suo è un modo come un altro per evadere dalla vecchia civiltà medievale.

### 4. L'« Asino d'oro ».

Il Firenzuola ci diede anche una traduzione dell'*Asino d'oro* di Apuleio, uno scrittore di Algeria, ricchissimo di cultura e di sesterzi, per retaggio avuto dal padre che era un grande mercante, e che gli permise di addottrinarsi in latino e in greco. L'opera d'Apuleio, è noto, sarebbe stata intitolata *Metamorphoses,* e introduce un giovine greco, di nome Lucio, che, recatosi in Tessaglia, la patria delle streghe, s'imbatte in una maliarda, la quale, spalmandosi d'una certa cera, si trasforma in barbagianni. Si tratta di undici libri riboccanti di particolari licenziosi, poiché è un barbaro che scrive, e come tutti i barbari che hanno raggiunto rapidamente una raffinatezza esteriore (si veda il caso del D'Annunzio), si compiace d'immaginazioni lubriche. Nel Quattrocento il Boiardo tradusse queste *Metamorfosi* di Apuleio, o *Asino d'oro* (detto *d'oro* perché dotato di ragione); ma la traduzione del Boiardo è una delle tante che egli fece di classici antichi, come le *Storie* di Erodoto, la *Ciropedia* di Senofonte, la *Vite* di Cornelio Nepote, traduzioni fatte più che altro per disciplina intellettuale o arricchimento di umanista. Nel Cinquecento l'*Asino d'oro* ritorna un'altra volta alla ribalta con Niccolò Machiavelli, il quale cominciò a scrivere un poemetto in terza rima con quel titolo. Egli ci lavorava intorno al 1517, e noi ne abbiamo un cenno in una lettera scritta a Luigi Alamanni, perché si lamenta del fatto che l'Ariosto non l'aveva nominato tra i poeti del suo *Furioso*. Può apparire singolare questo puntiglio del grande politico, ma egli viveva in un secolo di letterati, e poiché il dono della bella letteratura non era negato neanche a lui, avrebbe voluto che l'Ariosto se ne fosse ricordato. Ma l'*Asino d'oro,* che egli ha appena iniziato, c'interessa solo per alcune teorie che ribadisce anche in questo poemetto:

> Creder che senza te per te contrasti
> Dio, standoti ozioso e ginocchioni,
> ha molti regni e molti stati guasti.

E poi, insistendo ancora sui concetti a lui cari di fortuna e virtù, scrive:

> Ma non sia alcun di sì poco cervello,
> che creda, se la sua casa ruina,
> che Dio la salvi senz'altro puntello;
> perch'ei morrà sotto quella ruina.

L'intento del Machiavelli era satirico, ed egli avrebbe avuto l'ambizione di scrivere una nuova *Divina Commedia,* ma si distolse presto da quel poemetto, perché la sua Divina Commedia egli la scriveva col *Principe*, coi *Discorsi* e con le *Istorie fiorentine*, sicché il poemetto s'interrompe dopo qualche capitolo.

Diversa natura ha l'*Asino d'oro* di Agnolo Firenzuola. Il Firenzuola non solo ha una lingua vaghissima, e un periodare si direbbe parlato, ma anche ha la virtù di saper rammodernare, come gli riconosceva a titolo di lode Anton Francesco Doni, gli antichi testi, riportandoli al suo tempo. Il Firenzuola si sostituisce al protagonista dell'*Asino d'oro* e rifugge dal ridurre o tradurre Apuleio in versi. L'opera è interessante perché vi sono molti riferimenti di carattere autobiografico, a cominciare dal «picciol castello di Firenzuola», posto tra Firenze e Bologna; e poi non mancano allusioni ai suoi avi, o «atavi» come egli scrive con felice latinismo, per indicare non soltanto i nonni e i bisnonni, ma anche i bisavoli e i trisavoli, se non i quadrisavoli. In che cosa il nuovo autore differisce da Apuleio? Apuleio s'inspirava alla religione dei misteri, e il Firenzuola alla magìa che era molto in onore nel Cinquecento. È noto che in quel secolo molti credevano nelle streghe e nelle fattucchiere e la magìa, come è stato osservato varie volte, era una forma di fantascienza del secolo; l'astrologia preludeva all'astronomia, l'alchimia alla chimica, e così via. Fa eccezione nel lungo racconto l'allegoria morale che si riassume nella favola di Psiche, che c'era già in Apuleio, ma lì era collegata a tutto il racconto; qui nel cinquecentista è un episodio diremmo quasi eslege, dove si vuole adombrare la vicenda dell'anima umana, che va soggetta all'amore, finché purificata dal dolore e dal pentimento non si rende degna dell'amore sublime e divino.

Siamo sempre quindi agli spunti di platonismo, che ci sono in tutta l'opera del nostro Firenzuola. Questi è autore anche di due commedie. La *Trinuzia,* come dice la parola stessa, tratta di tre matrimoni, e essa appartiene al periodo più felice, o meno infelice, della vita pratese del nostro scrittore. La commedia ha un valore mediocre: i suoi meriti principali consistono nella purezza e freschezza della lingua e nella festività del dialogo. C'è anche tratteggiata la figura di un grande babbeo, il dottor Rovina, in cui si rinnovano le vicende della famosa novella quattrocentesca del *Grasso legnaiuolo.* Anche qui il dottor Rovina finisce con il credere di essere un'altra persona, e si potrebbe dire che questa sia una commedia pre-pirandelliana, ma con questa profonda differenza, che nel Rinascimento la difficoltà dell'identificazione è posta nell'oggetto, mentre con lo scrittore novecentista la difficoltà è posta nel soggetto. I riconoscimenti o le agnizioni possono avvenire nelle commedie del Rinascimento perché *A* è precisamente *A* e *B* è precisamente *B*; ma nella commedia pirandelliana c'è invece questa specie di eterno soliloquio, su quella che è la nostra stessa personalità, e quella degli uomini con i quali noi veniamo discorrendo. C'è di mezzo tutta la rivoluzione romantica, ed esasperata nelle sue forme estreme e decadenti. Migliore è l'altra commedia, *I Lucidi*, ma essa segue passo passo i *Menaechmi* di Plauto, cioè a dire i *Simillimi,* come preferì intitolare il suo rifacimento il Trissino; ed è curioso che in essa ricorra una nota dottrina di Dante: «O non sai tu che Amore a nulla amato amar perdona, traditora?».

Oltre a queste commedie il Firenzuola è autore di due novelle, quella che

possiamo chiamare la novella di Zanobi di Pietro del Cima e di Menicuccio, e l'altra, la novella « sopra un caso accaduto in Prato »; le due novelle sono riprovate generalmente perché oscene. Senza voler difendere il Firenzuola da tali oscenità, dobbiamo rilevare però che c'è una grazia e una felicità di lingua, e sia pure ribobolesca, che fa di entrambe due mimi assai graziosi della Firenze cinquecentesca. Nella prima si parla di una mona Mechera da Calenzano che sarebbe stata l'amica del cappellano della chiesa di San Romeo, ch'era tenuto per un cotal santerello. Qui e là ci si sente la punta polemica del religioso, il quale era stato troppo infastidito dai suoi superiori per la rilassatezza dei costumi. Ecco come scrive ironicamente parlando del santerello:

io non affermerei per nulla [la diceria che fosse amico di mona Mechera] perché dei religiosi, e massimi di quei che confessano, e dicon messa con gli occhi bassi e hanno cura delle anime nostre, e della roba delle vedove, è peccato a crederne mal veruno, non che a dirlo; basta ch'ei le portava affezione, e ogni volta che la veniva a Firenze si stava a casa sua con tutte le bagaglie.

Poi viene raccontato un adulterio pre-matrimoniale favorito da mona Mechera per la propria figlia, che il pudore ci vieta di riferire nei particolari, ma dobbiamo ammirare la novità e l'ingegnosità delle metafore adoperate dal vallombrosano. Era un po' tutto il gusto del secolo: passioni carnali e al tempo stesso passioni platonicamente idealizzate o almeno metaforicamente travisate. La seconda novella riguarda l'inganno che una sposina fa per potersi liberare da alcuni compagnoni che volevano farle torto, dando loro un anello con una « prieta » preziosissima che era stata trovata nelle montagne di Vetralla. Le due novelle si raccomandano sempre per l'eleganza del fiorentino parlato, di gran lunga superiore a quello dello stesso Grazzini.

Se si volesse ricordare la cronologia delle varie opere del Firenzuola, è sufficiente dire che la più antica è il *Discacciamento de le nuove lettere* (1524), seguono i *Discorsi degli animali* del 1541, ma prima c'è il capitolo *In lode delle donne,* epistola a Claudio Tolomei, che è del 1525. In vari tempi furono composte le rime, e a parte i capitoli, e di essi richiameremo i versi *Intorno alla sua malattia,* composti verso il 1533. È singolare come il Firenzuola, nell'*Asino,* faccia il polemista contro la corruzione della Chiesa cattolica, e specialmente contro i frati di Sant'Antonio, riprendendo la polemica dantesca (« Di questo ingrassa il porco Sant'Antonio »). Ma in questo ci si deve vedere non soltanto l'asprezza dell'uomo sofferente, ma anche la paganità del suo modo di sentire, perché attraverso quei rifacimenti di opere antiche egli finiva con il vivere in una civiltà aliena dal cattolicesimo.

### 5. Giovan Battista Gelli.

Dei tre novellatori fiorentini ricordati finora, il Lasca sappiamo che è il più istintivo e il più popolaresco, il Doni ha una cultura molto arruffata e arraffata, e non rifugge neanche dall'appropriazione degli scritti altrui;

infine Agnolo Firenzuola è uomo dotato di largo ingegno, ma fortemente menomato e disviato dalla cattiva salute.

D'un quarto scrittore fiorentino bisogna ancora parlare, ma allargando la storia della novellistica a storia della dialoghistica. Nel Cinquecento fu largamente adottata la forma del dialogo: dal Gelli con la *Circe* e i *Capricci del bottaio,* al padovano Sperone Speroni, quel secolo è ricco di queste forme dialogiche che nacquero per influenza delle corti e delle conversazioni cortigiane, ma anche per l'influenza della filosofia platonica. I *Dialoghi* di Platone sono il modello esemplare di molti scrittori di dialoghi del Cinquecento; basti dire che perfino le cortigiane hanno i loro dialoghi, come quelli famosi o famigerati che l'Aretino mette in bocca alla Pippa e alla Nanna, che sono naturalmente tra i più osceni, i più arditi che si abbiano come documento di quel tempo.

Ma vi sono dei dialoghi che effettivamente finiscono con l'assumere un carattere filosofico, di quella corrente filosofica morale, ciò che indica la crisi di un pensiero e di un costume. In quel secolo ha grande sviluppo il neo-platonismo, e basti per tutti l'esempio del Bembo, che scrive gli *Asolani*, dove sono intrecciati i dialoghi sull'amore platonico ad Asolo, nella corte dell'ex regina di Cipro, Caterina Cornaro; e dialogico è lo stesso *Cortegiano* del Castiglione.

Chi era il Gelli? Egli è nato a Firenze il 12 agosto del 1498, e vi è morto il 24 luglio 1563; era figlio di un vinaio, ma Giambattista faceva il calzaiuolo (cioè l'artigiano, tessitore di calze a gamba). A 25 anni si mise a studiare il latino, e si tuffò negli studi filosofici e letterari, tanto che divenne anche il primo lettore pubblico di Dante, dal 1553 al 1563, e fu nominato arciconsolo dell'Accademia fiorentina. Bisogna tener conto della complessità mentale di questo scrittore, che, nonostante le sue umili origini e la tardività degli studi suoi di autodidatta, ci appare come uno degli uomini più addottrinati della Firenze del suo tempo; in confronto al popolaresco Lasca egli è addirittura un Aristotile. Scrisse *I capricci di Giusto bottaio* nel 1548 e la *Circe* nel '49, e le due opere interessano molto innanzitutto per la finezza del dettato: il Gelli vi adopera un fiorentino molto colto e lavorato, e può essere messo accanto ai migliori prosatori fiorentini del suo tempo. La forma dialogica e il pessimismo suo di moralista talvolta dànno l'impressione di leggere in anticipo qualche dialogo di Giacomo Leopardi, forse perché il Leopardi si nutrì molto della prosa di cotesti scrittori cinquecenteschi. Il recanatese cita il Gelli nello *Zibaldone,* una volta sola, ma la vaga atmosfera leopardiana che è diffusa nei dialoghi del Gelli è innegabile. Lo scrittore cinquecentista deriva gran parte della sua dottrina da Plinio; non è un impostore come il Doni, che dà per roba sua quella che è roba degli eruditi classici, tanto che ha potuto trarre in inganno, fino ai nostri giorni, diversi studiosi, quando il Croce si decise a spogliare questo falso filosofo delle altrui penne. Il Gelli, invece, onestamente, dichiara le sue derivazioni; anche nelle commedie (si ricordi di lui una commedia intitolata *La sporta*) fu imitatore di Machiavelli, tanto che

il Lasca, scrivendo del Varchi, poteva malignare e dire: « e in questa parte ha somigliato il Gello — che fece anch'egli una commedia nuova — ch'avea prima composto il Machiavello ». Ma il Gelli aveva pur dichiarato che, per l'altra sua commedia l'*Errore*, aveva derivato l'argomento dal segretario fiorentino, e in ogni modo egli confessa tante volte « di aver seguìto l'orme del dottissimo Plutarco »: Plutarco e Seneca morale sono i suoi due maestri e modelli. Filosofia a parte, noi dobbiamo tenere in considerazione lo studioso di Dante e lo studioso di Petrarca, possedendo *Le lezioni sul Petrarca*, e le *Letture edite e inedite sopra la Commedia di Dante*, che furono pubblicate compiutamente da Carlo Negroni a Bologna nel 1884 e a Firenze nel 1886. Il Gelli vi dimostra vedute originali, che meriterebbero di essere messe in rilievo specialmente come antidoto alle dottrine e ai giudizi di Pietro Bembo.

### 6. La « Circe » del Gelli.

Nella *Circe* egli presenta Ulisse, che vuole persuadere i suoi compagni, tramutati dalla maga in bestie, a ritornare uomini. Il dialogo si svolge con un'appassionante dialettica da parte degli interlocutori; per esempio l'Ostrica si rifiuta di ritornare uomo: « conciossiacosaché egli sia il più infelice animale che si ritrovi nell'universo ». L'Ostrica è un vecchio pescatore, il quale sostiene che bisogna seguire la natura, « avendo essa molto più ragione degli uomini », « secondo ch'io udii già di molte volte dire a quei filosofi di Atene, mentre ch'io, per vendere i pesci ch'io pigliava, mi stava appresso a quei portici dove eglino si stavano buona parte di giorno a disputare e ragionare insieme ». L'Ostrica fa un sillogismo perfetto: la Natura non può mai errare, tiene conto degli esseri migliori e più nobili; poiché la natura tiene più conto dei bruti che degli uomini, i bruti non possono non essere migliori e più nobili degli uomini. Ed ecco come il Gelli lo dice nella sua elegante favella fiorentina:

> Io non so cosa che sia logica, pensa s'io posso essere logico: io favello in quel modo che mi ha insegnato la Natura.

Ulisse cerca di controbattere, e di contrapporre il suo perspicace ingegno a questo pessimismo quasi amorfo, ma al tempo stesso euforico, degli animali, che prima erano stati suoi compagni; e osserva:

> Se la natura ci ha fatti ignudi, e coperti di una pelle tanto sottile, che noi siamo offesi di ogni minima cosa, ella lo ha fatto perché, avendo noi a esercitare la fantasia, e gli altri nostri sensi interiori, molto più diligentemente che non avete voi, per aver dì poi a servir all'intelletto, fu conveniente che i nostri membri, e quegli strumenti dove si fanno queste operazioni, fussino di materia più gentile e più agile, e così ancora più sottili i sangui e più caldi che non sono i vostri, donde ne nasce questa debolezza della complessione nostra.

L'Ostrica, che non si arrende facilmente, dice di rimando, che a loro non bisogna di procurarsi delle vesti, e gli uomini in questo sono inferiori: « Perché se voi volete servirvi delle nostre pelli, ei vi bisogna conciarle; i nostri peli vi bisogna filargli, tessergli e far loro mille altre cose innanzi che voi li riduciate di maniera che voi possiate servirvene ». La natura non ha tenuto conto molto dell'uomo; difatti non ha mai provveduto a creargli casa e riparo; ma quali sono le vostre case? E l'Ostrica con molta abilità risponde:

> Considera un poco la mia, di questi due nicchi, con quanta arte e con quanta comodità ella mi è stata fabbricata da lei; guarda come io la apro e chiudo facilmente, secondo ch'io ho bisogno di cibarmi o di riposarmi e difendermi da chi mi volesse offendere. Considera un poco quella che ella ha fatto alla testuggine, e alle chiocciole, e la facilità con la quale elleno la portano seco.

Tutto questo ci potrebbe far pensare a un pessimismo di natura leopardiana, all'inferiorità dell'uomo rispetto a tutte le creature dell'universo; invece si tratta del principio naturalistico che trionfa nel '400 e più ancora nel '500: la Natura è superiore all'uomo; l'uomo può essere celebrato per la sua parte, solo perché natura anch'esso. E allora come spieghiamo il platonismo del Gelli? La natura che è esaltata al di sopra di tutte le cose, costituisce a sua volta una forma di trascendenza: la trascendenza platonica si accorda con questa trascendenza della natura. Tutti i pensatori del Cinque e Seicento sono stati, in fondo, ossequiosi della Natura, ma ossequiosi al tempo stesso della trascendenza. Soltanto dal Vico e più ancora da Kant in poi, si è cominciato a debellare questo dominio della Natura, e per mettere al centro del mondo proprio l'Uomo. Ecco perché si parla di una filosofia antropocentrica, e della rivoluzione copernicana dei tempi moderni. Gli uomini del Rinascimento volendo risolvere il Dio assoluto del Medioevo nel Dio-Natura senza la necessaria mediazione dialettica, facevano resuscitare e scattare incessantemente il Trascendente, attraverso le vie più fantastiche ed equivoche; e in politica si arrivava alle forme per dir così dell'utopia. Basta pensare al Campanella; la teocrazia solare e l'utopia politico-religiosa, come la magìa e l'utopia scientifica, procedono da un identico atteggiamento naturalistico dello spirito. Il codice umano si giustappone accanto al codice divino delle sacre scritture, la teologia naturale accanto alla teologia tomistica. La contradizione era nelle cose stesse, nel concetto stesso di Natura, che per un verso è divinità, e per l'altro verso si nega come divinità. Spetterà alla filosofia moderna risolvere tale contraddizione, riattaccandosi alle prime intuizioni della filosofia cristiana e risolvendo la divinità nello stesso spirito umano; ma tale risoluzione era possibile solo attraverso la passione naturalistica del Rinascimento, così che i filosofi di quell'età ci appaiono nella luce di un martirio che non ha semplice e stretto significato biografico.

Anche il Gelli partecipò di quel martirio, da ciò la sbandata indagine di alcuni moderni, che in lui hanno voluto trovare o la fede del protestante, o una qualche altra forma di eterodossia cattolica; in ogni modo il fiorentino

partecipa a quel generale movimento che doveva avere il suo epilogo in Giordano Bruno e in Tommaso Campanella. Il Gelli fa ragionare l'Ostrica a questo modo:

Voi uomini avete paura dei terremoti: venendone già alcuni nei paesi vostri, le genti si spaventavano di maniera, che elle abitavano la notte fuora per i prati, e il giorno andavano insieme a uso di gru, supplicando e gridando a gli Iddii, e portando attorno certi loro arnesi vecchi con fiaccole accese in mano.

Gli arnesi vecchi sono le immagini divine, in legno o in tavole dipinte, con fiaccole accese in mano; e non s'accorgono, dice l'Ostrica, che tutto questo dipende da un movimento naturale e che non ci ha nulla a che fare la potenza trascendente degli Dei. In questo senso si potrebbe dire che il Gelli rasenta l'eresia, e infatti alcuni interpreti suoi lo hanno rappresentato quasi come un eretico. Ma se è un eretico lui, eretici sono un po' tutti i moralisti del Cinque e Seicento. Ulisse, per concludere, dice che tutto quello che è stato creato in natura è stato creato al servizio dell'uomo:

Poiché noi ci serviamo di voi, mentre che voi siate vivi, a portare le nostre cose da un luogo a un altro, e a lavorare la terra, e a mille altri esercizi; e di poi, quando siete morti, a vestirci delle vostre pelli e a cibarci delle vostre carni. Or vedi dunque se voi siete stati fatti dalla natura per noi.

Qui c'è in conflitto la concezione naturalistica e al tempo stesso spiritualistico-platonica propria del Rinascimento; con questa chiave bisogna leggere un po' tutti i dialoghi della *Circe*. Nessuno degli undici compagni tramutati dalla Circe ha voluto ritornare uomo; l'unico che si convince a ritornare nelle sue spoglie umane è l'elefante, il quale in verità era uomo dedito alla filosofia in Atene ed il nome suo era Aglafemo. Come filosofo era superiore a tutti gli altri uomini; però è ovvio che egli desideri riprendere la sua condizione umana. Ulisse conclude difatti così il suo discorso:

Essendo quegli con i quali ho parlato, chi contadini, chi pescatori, chi medici, chi legisti e chi gentiluomini, il fin dei quali par che sia l'utile e il dilettabile, si vogliono stare così fiere; nella qual sorte par loro di trovare più comodi e più diletti appartenenti al corpo, che non fanno nello essere umano, ancora che s'ingannino fortemente; dove tu essendo filosofo, il fine dei quali, come io ti ho detto, è solamente la cognizione della verità, non terrai conto alcuno dei piaceri del corpo, per conseguire i piaceri e la perfezione dell'animo. La qual cosa è la propria operazione della natura umana: laonde, operando come uomo, meriti essere chiamato uomo; ma essi non già, operando come fiere: così come ancora non meriterebbe esser chiamato fuoco quello che non ardesse, né luce quella che non mandasse fuora splendore alcuno.

L'elefante si lascia convincere da questa esortazione di Ulisse; e noi non staremmo a seguire tutto il resto del dialogo, che è un trattato filosofico sul trionfo dell'umanità rispetto alla ferinità, cioè a dire col trionfo dell'idealismo platonico sul naturalismo predominante nella vita del secolo. Però bisogna confermarsi nell'idea che naturalismo e idealismo platonico combattono continuamente in questo dialogo del Gelli.

Per pura curiosità si vuol ricordare il dialogo quinto, dove si parla del tramutamento di una donna in cerva; alla domanda di Ulisse, se ci fosse alcun greco in mezzo ad una bella schiera di cervi, risponde una cerva e dice di essere stata una donna, innanzi che fosse stata tramutata da Circe. Essa non vuole ritornare ad essere donna:

Essendo le donne tanto sprezzate da voi, che sono stati di quegli fra voi sapienti, che hanno avuto ardire di affermare che noi non siamo della vostra specie medesima. E altri hanno detto che la femmina è un maschio occasionato.

La parola « occasionato », spiega il Gelli stesso, non vuol dire altro « che una cosa fatta dalla natura fuori dell'intenzione sua, o per imperfezione del seme o per difetto della materia »; ed è vocabolo della Scolastica. La donna cerva si lamenta di essere nata donna, perché per accompagnarsi con un uomo « noi vi dobbiamo portare una dota, e chi non ha che dare o ella è tenuta in cambio di serva o ella è racchiusa da voi in qualche onesto carcere, dove dandole ad intendere che ella sia ministra di Palla o di Diana, o di qualche altra deità, ella è priva di tutti i piaceri del mondo ».

Ulisse si difende con il dire che essa viene consegnata ai mariti, non perché essi ne siano i padroni, ma perché siano i procuratori delle donne; e poi fa questo discorso che è assai significativo sulla concezione che il Gelli, ancora nel Cinquecento, aveva della subordinazione della donna all'uomo:

Voi avete adunque solamente ad avere cura di quello che noi raguniamo, ei vi si appartiene più l'ubbidire che il comandare; perché quanto l'ingegno vostro è sollecito e vigilante circa le cose piccole tanto è mal atto a governare le grandi. E però si dice che le donne non meritano essere lodate mai di alcuna altra cosa tanto, quanto dell'ubbidire.

E qui si ribadisce ancora una volta quella che doveva essere la clausura mentale della donna; quando il Gelli scriveva la *Circe*, nel 1549, era cominciata già l'età della Controriforma, attraverso il Concilio di Trento apertosi nel 1545, e nei vecchi cardinali fermentava il vecchio pessimismo cattolico sulla donna, su Eva peccatrice, che andava quindi allontanata dalla società mondana, o almeno ad essa erano assegnati uffici umili o almeno servizi gregali. Tutto questo a contrasto con quello che avveniva nel mondo dell'alta cultura, libera, e delle cortigiane e delle poetesse, le quali al di là dei loro meriti venerei facevano valere questo pregio della donna. Dante aveva riabilitato la donna già nella figura di Cunizza e Raab, meretrice di Gerico, ma al tempo stesso aveva oppresso la donna perché dallo specchio tornava con il viso dipinto e perché andava « mostrando con le poppe il petto »; la duplice anima del cattolicesimo, l'una esaltatrice della donna, attraverso la Vergine e attraverso Beatrice, l'altra correggitrice dura dei costumi della donna (si ricordi il *Reggimento e costumi di donna* di Andrea da Barberino, oltre il giudizio violentemente negativo di Jacopone) riaffiora anche nel Cinquecento, rafforzata dallo stesso neoplatonismo. Non bisogna dimenticare che Platone metteva le

donne al tredicesimo posto nella gerarchia delle creature viventi, e le collocava proprio dopo i pesci, e che egli escludeva non solo i poeti ma anche le donne dal governo di una bene ordinata repubblica.

### 7. I « Capricci del bottaio » e la quistione della lingua.

Accenneremo all'altra opera del Gelli, *I capricci del bottaio,* dove in dieci ragionamenti fatti da Giusto bottaio di San Pier Maggiore con se stesso, e raccolti da Bindo, suo nipote, che stava in camera accanto a lui, l'uomo discute con la propria anima: ciò che ci richiama ancora a certi contrasti medievali. Il fine è simile a quello della *Circe*: dimostrare che l'anima sensitiva deve sottomettersi alla razionale e che l'uomo deve volgere il desiderio dalle cose terrene alle cose celesti. È una divulgazione di alti problemi filosofici, dove entra un po' tutta la filosofia tradizionale e di Platone e di Aristotele e dello stesso Dante. Giusto simboleggia « l'errore popolare insinuatosi nella mente con l'educazione viziosa », secondo il quale un artefice non può elevarsi a cognizioni speculative e morali; e l'anima rappresenta « il giudizio maturo della ragione esercitata al filosofare e illuminata dal vero ». Anche qui gli imprestiti sono moltissimi, dai platonici del Quattrocento (il Ragionamento VII per es. deriva dal Ficino, *De studiosorum sanitate tuenda*), da Cicerone (nel X, *De senectute*), dalla *Historia naturalis* di Plinio, e specialmente dagli *Opuscoli morali* di Plutarco. L'intendimento divulgativo era già nel *Convivio* di Dante.

Come molti altri scrittori del Cinquecento, anche il Gelli si occupa del problema della lingua, nei ragionamenti IV e V, dando la palma al volgare, perché naturalmente nel volgare ci si può fare intendere anche dagli indotti. L'esempio portato è quello di Girolamo Savonarola, « il quale scrisse in questa nostra lingua le più alte e difficili cose di filosofia non manco facilmente e perfettamente che qualsivoglia scrittore latino »; e per togliere la fama ai falsi letterati che si gloriavano del greco e del latino, il Gelli approvava l'istituzione dell'*Accademia fiorentina* (riordinata nel 1541 su quella degli Umidi), « principalmente per utilità di questa lingua, o, per dir meglio, usando le parole stesse del nostro Boccaccio nella IV giornata, di questo nostro fiorentino volgare » (*Letture su Dante,* XII). Il Gelli non fu tra i primi dodici fondatori, ma fra i sei che vi si aggiunsero dopo e, come già si è accennato, ne fu arciconsolo. Ecco come egli si esprime nei riguardi del volgare fiorentino:

> Quanto a l'essere la lingua atta a riceverle perfettamente [le scienze], ti dico io bene risoluto, che la nostra lingua è attissima a esprimere qualsivoglia concetto di filosofia o astrologia o di qualunque altra scienza, de la quale costoro menano sì gran vanto; perché io mi ricordo già sentir dire che messer Costantino Lascari, quel greco di chi questi moderni fan sì gran stima, usò di dire nell'orto del Rucellai a tavola, dove erano presenti molti gentiluomini, che ne è forse ancora vivo qualcuno, che non conosceva il Boccaccio inferiore ad alcuno loro scrittore greco, quanto a la facundia e al modo di dire, e che stimava il suo *Centonovelle,* quanto cento dei loro poeti.

E qui polemizza con il Trissino, loda lo Speroni e Ludovico Martelli; e distingue la lingua fiorentina propria, cittadinesca e pulita, dalla lingua dei nati nel contado toscano; difende poi Dante, annunciando un'opera in sua difesa che egli non scrisse mai; ma la scrisse per lui Carlo Lenzoni, suo compagno nell'Accademia fiorentina, e fu pubblicata da Cosimo Bartoli nel 1556.

Il Gelli continua la polemica contro coloro che difendono il latino e il greco, « lingue morte »: vorrebbe invece che, come facevano gli antichi romani, tutte le scienze si traducessero nella lingua volgare fiorentina, ma in quella moderna e spigliata, non in quella latineggiante, né in quella infarcita di vocaboli antiquati che si trovano anche in Boccaccio, in Petrarca e in Dante. Tanta spregiudicatezza meriterebbe al Gelli una maggior fama per i suoi scritti intorno alla lingua, ma egli non ebbe molta fortuna, nei suoi tempi, perché azzardò il consiglio che le cose appartenenti alla religione cristiana fossero tutte tradotte in volgare e ben acconce, sull'esempio degli ebrei che esercitavano i loro putti nella lingua della Bibbia. Parole queste sospette in tempi di riforme luteraneggianti, sicché il Gelli mancò poco che non fosse ufficialmente accusato di eresia.

Il Gelli, come altri scrittori fiorentini, compreso anche il Lasca, amava sì il fiorentino del Petrarca e del Boccaccio, ma non escludeva il linguaggio di Dante; mentre la teoria del Bembo che ammetteva soltanto il fiorentino classico di Petrarca e Boccaccio doveva avere un grande adepto in un grande poeta, in Ludovico Ariosto, il primo grande scrittore non fiorentino e non toscano della nostra storia letteraria, il quale colloca il Bembo tra i poeti nel suo *Furioso* con queste parole: « Là veggo Pietro / Bembo, che 'l puro e dolce idioma nostro / levato fuor del volgare uso tetro, / quale esser dee, ci ha col suo esempio mostro ». Dove c'è da osservare che l'Ariosto riconosceva questa grande vittoria della dittatura di Bembo come linguista per la teoria della lingua espressa da lui ne *Le prose della volgar lingua*, che furono pubblicate nel 1525, ma sono costituite da un dialogo che s'immagina avvenuto molti anni prima, nel 1502.

Naturalmente il Varchi, il Gelli, il Machiavelli, sono tutti avversi a questa teoria bembiana, e il Bembo ribatteva: « Vien talora in opinione di credere, che l'esser a questi tempi nato fiorentino, a ben voler fiorentino scrivere, non sia di molto vantaggio »; e addirittura aggiunge: « A questi tempi, non così propriamente né così riguardevolmente scrivete nella vostra medesima lingua voi fiorentini.... come si vede che scrivono gli altri ».

Per dare un saggio di quelle che furono le *Letture dantesche* del Gelli, sceglieremo il canto di Francesca; e bisogna riconoscere che tante osservazioni che sono state fatte nell'Ottocento, erano state preannunciate dall'acuto filologo e critico del Cinquecento. Il Gelli, da buon filosofo platonico, fa tutta una dissertazione sull'amore, distinguendo l'amore lascivo e carnale dall'amore spirituale che conduce a Dio; ma non era un adulterio quello di Francesca? Il Gelli, con molta ingegnosità, tenta di dimostrare che esso non fu vero e proprio adulterio, perché essa si era innamorata di Paolo prima an-

cora che di Gianciotto. Si osservi la precisione direi linguistica e anche fisiologica con cui lui interpreta le parole « o anime affannate »:

Con questa voce *affannate* il poeta esprime e dimostra bene l'alterazione e il travaglio che dava a queste anime quella bufera. Con ciò sia che uno dei maggiori fastidi e noie che dia altrui gran vento, è che egli impedisce altrui il respirare; onde non si può, come diciamo noi volgarmente, *alitare*, cioè tirare e mandare fuori liberamente il fiato e senza difficultà; da la qual cosa nasce, che non essendo il cuore infrescato così spesso, come ei soleva, da' polmoni (che sono quelli che tirano a loro de l'aria nuova fresca, e rimandonla di poi fuori quando ella è riscaldata), ha da 'l suo calore naturale una certa alterazione, una certa stracchezza per la quale e' pare che altrui affoghi. La quale alterazione si chiama comunemente *affanno*; onde non poteva il Poeta, volendo esprimere tal travaglio, usare altra voce più propria, che dire *affannate*.

Si può rilevare che l'osservazione naturalistica e diremmo anche addirittura fisiologica interessa il nostro Gelli; ma vogliamo ricordare un altro luogo, dove c'è finezza di commento, quando Francesca chiama Dante « o animal grazioso e benigno »:

Dichiarandolo primieramente *animale*, per essere in lui unite l'anima e il corpo, dal quale legamento nasce lo animale; e *grazioso* e *benigno*, cioè pietoso e compassionevole per andargli visitando in quello aere *perso* cioè oscuro. Imperocché *perso* propriamente significa un colore azzurro ma oscurissimo e buio; onde si chiaman *persi* quei panni che si fanno in San Martino [allude qui ai membri dell'arte della lana del quartiere di San Martino], non tinti di nero in lana, come sono quegli che ei chiamono *monachini*, ma tinti solamente in azzurro scuro, che si chiamono di poi, quando ei son fatti neri, *neri di perso*.

Saremmo tentati di aggiungere anche alcune osservazioni che egli fa sul Petrarca nelle sue *Letture petrarchesche*, ma ci limitiamo a dire che ci si rammarica che un buon esperto di cose dantesche come era Guido Biagi, quando ha pubblicato nel 1924 *La « Divina Commedia » nel secolare commento*, abbia completamente trascurato il Gelli, forse perché il discorso del cinquecentista è un discorso filato e il raccoglitore preferiva mettere le note dei chiosatori.

Si potrà osservare che il Gelli fu più filosofo che artista, che la sua arte era tutta invasa di filosofemi e di sentenze morali; ma dobbiamo reagire al pregiudizio di quest'arte pura. Noi non solo abbiamo, per fare dei grandi esempi, Lucrezio e Seneca, che sono scrittori filosofi, ma anche scrittori poeti, ma c'è tutto il romanzo filosofico francese del Settecento e il romanzo filosofico che affiora qua e là anche in Italia e nel resto dell'Europa nell'Ottocento (tipico per esempio *Dopo la laurea* del De Meis e *La disfatta* di Alfredo Oriani) sotto l'influenza della filosofia dell'Idea hegeliana che predicava la fine dell'Arte nel mondo contemporaneo per il trionfo assoluto della filosofia. Naturalmente neanche questo può essere valido, e l'esigenza di Hegel era nascostamente un sintomo del mutarsi del gusto di tutta l'Europa nuova dell'Ottocento; tale arte filosofica noi troviamo in alcuni canti del Leopardi e in tutti i Dialoghi delle *Operette morali*.

LUIGI RUSSO

# LA POLEMICA SULLA « PRINCESSE DE CLÈVES »

## I.

L'apparizione nelle librerie parigine di questo romanzo di Mme de Lafayette, avvenuta il 17 marzo 1678, provocò una singolare *querelle* letteraria: vi partecipò il pubblico e vi parteciparono nomi noti della società letteraria e mondana di quegli anni, confusi insieme ad altri più oscuri. Fu una polemica importante, anche se si esaurì rapidamente e con assai minor clamore di altre che l'avevano preceduta o dovevano seguirla: essa oggi viene ricordata non soltanto dai cultori di Mme de Lafayette, ma talvolta anche in storie letterarie ed opere di carattere più generale. Sino ad ora, tuttavia, i suoi vari episodi sono stati esposti molto sommariamente e ci si è soprattutto più soffermati sull'aspetto personale e biografico della *querelle* che non sulla sua reale sostanza; d'altra parte certi giudizi di alcuni studiosi, anche se appropriati e diretti a cogliere questa sostanza, sono stati formulati molto rapidamente o in occasione di un diverso discorso.[1]

Noi vorremmo non soltanto riannodare in un'unica trama gli sparsi fili di questa polemica, ma soprattutto soffermarci su quello che fu il suo significato più vero, chiarendo anche i presupposti di cui essa si nutriva: quei presupposti dottrinari e di gusto, ancora confusi, frammentari ed incerti nella prima metà del XVII secolo, ma che dovevano più precisamente

---

[1] Si vedano comunque alcune opere assai note, e cioè: H. Ashton, *Mme de La Fayette, sa vie et ses oeuvres*, Cambridge, University Press, 1922; A. Beaunier, *L'amie de La Rochefoucauld*, Paris, Flammarion, 1927; E. Magne, *Le coeur et l'esprit de Mme de Lafayette*, Paris, Émile-Paul, 1927; C. Dédéyan, *Madame de Lafayette*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1955. Vari dati sull'argomento sono raccolti da A. Cazes nell'edizione del romanzo da lui curata (Mme de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, texte établi et prés. par A. Cazes, Société Les Belles Lettres, Paris, 1934); cfr. inoltre l'edizione dovuta a E. Magne (Mme de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, avec une introduction et des notes historiques de E. Magne, Genève-Lille, Droz et Giard, 1950), che accoglie in appendice alcuni estratti delle *Lettres* di Valincour e un breve studio di G. Matoré sulla lingua di Mme de Lafayette. Si noti che anche in un felice ed ampio profilo di Valincour tracciato da A. Cazes (cfr. Valincour, *Lettres à Madame la Marquise *** sur le sujet de la Princesse de Clèves*, introd. et notes d'A. Cazes, Paris, Bossard, 1925, pp. 276), la questione non fu rievocata se non come un episodio della vita del principale protagonista della polemica: e poche parole furono spese dallo studioso francese a commento dell'opera (questa moderna edizione delle *Lettres* può essere tenuta presente anche per la bibliografia su Valincour raccolta dal curatore). Nell'ambito generale della « poetica » del romanzo in quegli anni, la *querelle* è stata esaminata in Italia, con un certo rilievo e con ricchezza di dati, da A. Pizzorusso, *La concezione dell'arte narrativa nella seconda metà del Seicento francese*, in « Studi mediolatini e volgari », vol. III, Bologna, 1955, pp. 93-162.

delinearsi nell'epoca immediatamente successiva, mirando a concretare una vera e propria poetica del *roman* (una poetica che tendeva ad assoggettarlo ad una disciplina anche troppo fastidiosa, ma anche ad accoglierlo accanto ai « generi » letterari di più nobile tradizione ed a conferirgli una dignità sino ad allora sconosciuta).

Senza dubbio nemmeno i protagonisti di questa *querelle*, da qualunque parte schierati, riuscirono a formulare canoni definitivi da cui nessun romanziere del secolo seguente potesse osare di distaccarsi; questo non era il loro scopo principale e probabilmente c'è anche da rallegrarsi, per lo sviluppo successivo del romanzo, che ciò non sia avvenuto. È certo tuttavia che alcuni importanti principî, ormai generalmente accettati in quegli anni, trovarono nel dibattito intorno alla *Princesse de Clèves* una nuova conferma, anche se necessariamente limitata nel tempo; altri, ancora inespressi ma nell'aria, presero per la prima volta forma concreta. D'altra parte, fu proprio la fragilità delle basi teoriche del romanzo di quell'epoca a far richiamare nella polemica, rendendola più vivace e complessa, alcune *règles* ed alcune prospettive di giudizio che si erano andate formando soprattutto nell'ambito dei *grands genres* letterari. Questi richiami furono fatti, in certi casi, proprio per respingere certi apparentamenti imposti dai dottrinari più severi e per proclamare invece la più schietta autonomia del romanzo: ma è un fatto che in questo dibattito si riflettono spesso, sia pure indirettamente e su uno sfondo lontano, alcuni principî elaborati dalla dottrina classica per i generi letterari di maggiore prestigio.

Ma non è soltanto questo l'aspetto interessante della polemica; in effetti, essa costituisce, di per sé, l'esempio più rilevante di critica letteraria rivolta a un romanzo nel XVII secolo (e naturalmente, come vedremo, sarà poco agevole separare questo secondo aspetto dal primo). Assai meno autoritaria e decisiva di altre famose *querelles* sul piano dei principî, essa ci pare tuttavia altrettanto degna di studio per quanto le sue varie « voci » poterono esprimere della sensibilità e del gusto dei lettori di quegli anni: e, al tempo stesso, per quanto in essa si può cogliere dei limiti di questa critica e di questo gusto, che dovevano risultare particolarmente evidenti davanti a un romanzo così ricco e così composito come la *Princesse de Clèves*. Ci si accorse che quest'opera meritava qualcosa di più di qualche scambio salottiero di battute o di qualche riga epistolare; e vennero fuori alcune critiche stilate con impegno veramente inconsueto per un romanzo. Per noi molto significative, non soltanto perché esse fanno il punto, per dir così, delle concezioni più diffuse del tempo, ma perché ci permettono di constatare quanto in realtà questi contemporanei fossero impreparati ad accogliere la *Princesse de Clèves*: e noi dovremo cercare di cogliere il significato non soltanto delle « voci », ma anche dei molti, dei troppi silenzi di questa *querelle*. Senza l'ausilio in questo campo di precedenti e approfonditi dibattiti (tirannici quanto si vuole, ma chiarificatori), sottoposti al peso di certe esigenze di verosimiglianza e didascaliche particolarmente inerenti al genere e giu-

stificabili nella loro formulazione semplicistica alla luce della generale mediocrità della produzione romanzesca, i contemporanei poterono soltanto intuire confusamente la bellezza delle pagine di Mme de Lafayette, mentre si persero a criticarne certe secondarie debolezze; e quando fecero appello ad altri generi letterari (e sarebbe stata una buona strada per comprendere veramente la *Princesse de Clèves*) lo fecero trascinandosi dietro tutti questi loro pregiudizi, per ribadirli più che per dissiparli, tanto che la buona strada venne a costituire un altro vicolo cieco.

## 1. L'inchiesta del « Mercure Galant ».

Questo romanzo di Mme de Lafayette costituì dunque, attraverso la *querelle,* il primo solido banco di prova di una concezione dell'arte narrativa non ancora definitivamente elaborata nella teoria e molto legata nel gusto a modelli convenzionali. Ad ogni modo, l'interesse suscitato da quest'opera fu vivissimo e si può far credito alla stessa Mme de Lafayette quando affermava che i lettori del libro erano « partagés à se manger ».[2] Sappiamo che il romanzo divenne rapidamente introvabile perfino a Parigi, mentre i poveri lettori di provincia dovettero attendere diversi mesi prima di riceverne qualche esemplare; è noto che numerose ne furono le ristampe e le imitazioni, accompagnate da una prima traduzione in inglese apparsa sin dal 1679, mentre già nel dicembre 1678 una tragedia omonima, dovuta a Boursault, era stata presentata al teatro di Guénegaud. Sin dalla fine del 1677, del resto, quando il romanzo era certamente redatto in ogni sua parte, Mme de Lafayette e i suoi collaboratori avevano cominciato a favorirne sapientemente la diffusione, permettendone la lettura a questa o a quella « personne éclairée », il cui compito poi consisteva nel disporre favorevolmente, nei *salons* e nelle *ruelles*, gli animi dei prossimi lettori. Alla fine di quell'anno i nomi di Mme de Lafayette e di La Rochefoucauld correvano sulle bocche dei più come gli autori di una singolare *histoire galante* che stava per venire alla luce; e accanto alle lodi e alle lusinghe già cominciavano a percepirsi quei primi apprezzamenti meno benevoli, che dovevano probabilmente essere decisivi per indurre ancora una volta la contessa a ripararsi dietro l'anonimato letterario a lei consueto. Si dovrà evidentemente attendere qualche mese perché qualche voce criticamente meditata si faccia sentire in giro o sia resa pubblica attraverso la stampa; prima di Fontenelle, di Bussy-Rabutin, di Valincour, di Charnes, di Bayle, saranno i gazzettieri a raccogliere con l'abilità a loro propria gli echi dei primi battibecchi tra i

[2] Nella lettera del 13 aprile 1678 al cavaliere di Lescheraine, scoperta da Domenico Perrero e per la prima volta pubblicata nella « Rassegna settimanale » del 30 marzo 1879 (poi accolta nel volume: A. D. Perrero, *Curiosità e ricerche di storia subalpina,* Torino, F. Bocca, 1880); cfr. Mme de La Fayette, *Correspondance,* ediz. A. Beaunier, Paris, Gallimard, 1942, t. II, p. 63.

lettori, a parlare dell'opera e a farne parlare, se non addirittura ad anticiparne situazioni e personaggi prima ancora che essa sia uscita dai torchi.

Questo compito se lo assunse infatti Jean Donneau de Visé, fondatore e direttore del « Mercure Galant », la gazzetta che dal 1672 si era affiancata con molta fortuna, grazie alla sua novità e alla sua varietà, ai vari periodici letterari e di attualità (soprattutto a quelle « Lettres en vers » di Robinet, che sino ad allora avevano costituito la pubblicazione mondana per eccellenza).[3] Questo singolare ed eclettico personaggio, che se fu polemista, novelliere, autore di teatro e tante altre cose,[4] fu soprattutto un abile mercante dei propri talenti, fiutò subito nella nascente *querelle* la possibilità di accrescere il lustro e la tiratura della propria gazzetta, soprattutto tra i lettori di provincia, naturalmente smaniosi di essere al corrente di quanto succedeva in città e alla Corte (era del resto comprensibile che il « Mercure Galant », un periodico molto vicino alle posizioni dei futuri *Modernes,* si offrisse come naturale palestra ai primi dibattiti intorno a questa *Princesse de Clèves*: intorno a un romanzo, in primo luogo, e a un romanzo uscito dall'ambiente dei Segrais, degli Huet e dei La Rochefoucauld).

E il 15 aprile 1678, nel secondo tomo del suo *Extraordinaire du Mercure Galant*[5] (una specie di supplemento trimestrale alla gazzetta vera e propria, che il direttore creò soprattutto per accogliervi le « lettres qui font voir que chaque ville a ses beaux esprits, surtout parmi le beau Sexe »), il nostro *folliculaire,* dopo aver amabilmente intrattenuto i lettori sulle dispute parigine relative alla *Princesse de Clèves* e particolarmente alla famosa scena dell'« *aveu* » (« le trait est singulier, et partage les Esprits »), poneva al suo pubblico questa formale domanda:

> Je demande si une Femme de vertu.... fait mieux de faire confidence de sa passion à ce Mary, que de la taire au péril des combats qu'elle sera continuellement obligée de rendre par les indispensables occasions de voir cet Amant, dont elle n'a aucun autre moyen de s'éloigner que celuy de la confidence dont il s'agit.

Si trattava indubbiamente di una di quelle tipiche *questions galantes,* a sfondo moralistico e di sapore un po' prezioso, che costituivano la delizia non soltanto del pubblico provinciale, ma anche di quello più smaliziato e salottiero di Parigi; tuttavia, con questo invito a una schermaglia galante tra i lettori e le lettrici, Donneau de Visé avviò il pubblico a esprimere confusamente su un punto nevralgico del romanzo certi principî che i critici più esperti avrebbero ripreso pochi mesi dopo, conferendo loro una forma più misurata. Era ammissibile un simile comportamento da parte di « une

---

[3] Cfr. A. Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle,* Paris, Domat, 1948-1955, t. III, pp. 39-44.

[4] Su di lui si veda: P. Mélèse, *Donneau de Visé (Un homme de lettres au temps du grand Roi)*, Paris, Droz, 1936. Il volume tuttavia non ricorda l'episodio che a noi sta a cuore.

[5] *Extraordinaire du Mercure Galant,* quartier d'avril 1678, t. II, p. 215 e sgg.

Femme de Vertu », o non si violavano piuttosto i canoni della *honnêteté* femminile e le *bienséances*? E soprattutto, come avrebbero osservato i lettori dal gusto più formato, una simile vicenda era *vraisemblable*? Poteva comunque essere accolta in una « histoire » liberamente costruita? Donneau de Visé, da buon giornalista, lanciò il seme della *querelle* quando le critiche più approfondite non avevano ancora preso una forma concreta, ma si affidavano agli echi della voce pubblica.

Del resto il nostro giornalista era stato il primo a scendere in lizza, sia pure nella maniera che gli era propria, anche grazie ad un'altra sua iniziativa presa tre mesi prima, nel numero di gennaio del « Mercure Galant », quando il romanzo doveva ancora apparire. Quel numero della sua gazzetta [6] aveva infatti accolto una novella senza titolo ed indicata nella rubrica delle materie come *La Vertu malheureuse, Histoire*: si trattava di pagine che potevano costituire, in sostanza, uno scheletrico canovaccio della *Princesse de Clèves,* naturalmente con altri nomi e personaggi, ma in cui il romanzo nel suo insieme e la scena dell'« *aveu* » erano anticipati al pubblico con una tale concordanza di particolari da rendere molto improbabile ogni causalità. La vicenda era presentata come realmente accaduta; tuttavia, lo fosse o meno, e pur considerate le varie ipotesi avanzate in proposito dagli studiosi,[7] è evidente che Donneau de Visé si affrettò comunque a diffonderla in quel gennaio 1678 perché egli sentiva che un simile episodio avrebbe singolarmente colpito la fantasia dei lettori. Ed è un particolare che aiuta a comprendere quali fossero allora le disposizioni d'animo e di gusto più comuni di cui un periodico letterario e mondano doveva tenere conto, e quali

---

[6] « Mercure Galant », gennaio 1678, I, p. 53 e sgg.

[7] Queste ipotesi sono state in sostanza quattro: quella più diffusa è che il racconto del « Mercure Galant » sia opera di un plagiario, il quale avrebbe orecchiato tutta la storia nell'ambiente di rue de Vaugirard e l'avrebbe anticipata al pubblico con parole proprie (così, ad esempio, sostiene A. Beaunier, *op. cit.*, p. 201). Alcuni si sono viceversa mostrati dell'opinione, per noi priva di fondamento, che Mme de Lafayette dalla pubblicazione di questa *Histoire* sia stata sospinta a gravare la mano sulla scena dell'« *aveu* »: a parte ogni altra considerazione, si pensi soltanto che il privilegio per la *Princesse de Clèves* era già stato trascritto e che il romanzo doveva venire alla luce appena due mesi dopo (inoltre, questa innegabile concordanza di contenuto tra i due testi si estendeva a tutta la storia e non soltanto alla scena dell'« *aveu* »). Si è poi detto che Donneau de Visé avrebbe pubblicato questa vicenda su mandato dell'hôtel Lafayette (così A. Cazes nell'ed. cit. del romanzo: p. xlix), a cui egli sarebbe stato legato da rapporti non di semplice familiarità, ma finanziariamente concreti: è l'ipotesi forse più probabile, ma non provata. Che egli fosse invece del tutto sincero affermando di pubblicare una storia realmente accaduta è stato sostenuto da B. M. Woodbridge (*Mme de Montespan and* « *La Princesse de Clèves* », in « Modern Language Notes », t. XXXIII, 1918, p. 79 e sgg.): secondo questo studioso il « Mercure Galant » avrebbe dato forma concreta a una voce che correva in quegli anni, secondo la quale Mme de Montespan avrebbe confessato al marito la passione di Luigi XIV (cfr. anche Saint-Simon, *Mémoires*, ed. Boilisle, t. XV, p. 89). A questa « anecdote », come la definiva il Saint-Simon, si sarebbero ispirate sia Mme de Lafayette, sia Mme de Villedieu per l'analoga scena raccolta nel suo *Les Désordres de l'Amour*. È un'ipotesi che può contenere una parte di verità, ma che non è sufficiente a spiegare quella concordanza generale fra le pagine della gazzetta e quelle del romanzo. Ha probabilmente ragione l'Adam, quando afferma che « cette nouvelle est en vérité une énigme.... les suppositions faites sont aussi peu vraisemblables les unes que les autres » (in *Romanciers du XVII^e siècle*, textes prés. et ann. par A. Adam, Paris, La Pléiade, 1958, p. 1359).

reazioni la cerchia di Mmè de Lafayette si potesse attendere dai lettori del tempo. D'altra parte, altri ha già giustamente accennato che quel presentare la storia come vera non giovò alla buona causa di Mme de Lafayette, ammesso che Donneau de Visé perseguisse questo scopo: quando nell'aprile egli aprì la sua inchiesta, richiamandosi alla *Princesse de Clèves,* i lettori non mostrarono affatto di ricordarsi di quella *histoire vraie* pubblicata agli inizi dell'anno. Perché non si trattava di discutere sulla singolarità di una vicenda realmente avvenuta, ma bensì sul fatto che un tale episodio era entrato a far parte di una *fiction* letteraria. La « cronaca » non poteva essere giudicata, la « finzione » doveva esserlo: e l'una non poteva giustificare l'altra.

Le risposte al quesito posto dal brillante direttore del « Mercure Galant » non tardarono ad affluire ed una quindicina di lettere furono successivamente riprodotte dalla gazzetta, dal maggio all'ottobre 1678.[8] In generale, l'« *aveu* » appariva ai più come una soluzione del tutto sconsigliabile: sconsigliabile naturalmente come soluzione pratica di *désordres de l'amour,* perché nessuno badò piuttosto a criticare la forma letteraria ed artistica con cui Mme de Lafayette aveva dato vita nel romanzo alla celebre scena. Era questo un particolare che aveva contorni assai vaghi rispetto al « fatto » di cui Donneau de Visé aveva edotto il suo pubblico di provincia; e al « fatto » letterario i lettori si attennero fedelmente. In queste risposte, ora maliziose ed ironiche, ora ponderate e sottili, c'è un po' di tutto: alcune, le più preoccupate della pace domestica, sconsigliano la confessione per il turbamento che certamente tale ammissione può provocare tra due coniugi, come osservava un anonimo lettore che così concludeva il proprio intervento:

> Elle cachera également son secret, et à son Amant, et à son Mary; à l'Amant, pour ne pas augmenter sa passion; au Mary, pour ne rien diminuer de la sienne; et ce silence enfin bien diferend d'une confidence si dangereuse, laissera mourir l'amour et entretiendra la paix.

Della stessa opinione era un lettore di Lione, celato sotto uno pseudonimo come « Le Céleste Allobroge », il quale affermava che « elle ne doit jamais se hazarder à donner des allarmes à un Mary. La jalousie est un Monstre tellement à redouter, qu'on doit fuir toutes les voyes qui y conduisent.... ». E così un altro anonimo, più dubbioso sulla questione, ma comunque convinto che per gli uomini « une tranquille ignorance est à preferer pour leur repos à une connoissance si perilleuse ». Vi erano poi le risposte

---

[8] Le lettere da noi ricordate furono accolte in questi numeri della gazzetta: *Extraordinaire du Mercure Galant,* quartier de juillet 1678, t. III, p. 17 e sgg.; p. 27 e sgg.; p. 105 e sgg.; p. 118 e sgg.; p. 142 e sgg.; p. 151 e sgg.; p. 204 e sgg.; p. 215 e sgg.; p. 223 e sgg.; p. 256 e sgg.; p. 270 e sgg.; *Extraordinaire du Mercure Galant,* quartier d'octobre 1678, t. IV, p. 78 e sgg.; « Mercure Galant », ottobre 1678, p. 86 e sgg. — Il lettore tenga presente che per tutte le citazioni accolte in questo nostro studio si è riportata, tranne per alcuni evidenti errori di stampa, la grafia del testo cui si fa riferimento.

dei metodici, tra cui ancora un ignoto, il cui atteggiamento abbastanza favorevole all'« *aveu* » spariva tuttavia tra tutti i paragrafi e i sottoparagrafi della missiva (« les inconvenients à parler ; les avantages à se taire, les plus grands biens, les moindres maux.... », ecc.) ; o Mme de Grammont la quale, dopo aver discettato a lungo e gravemente sull'argomento, concludeva con una certa acidità :

> Ce n'est pas mon sentiment seul que je découvre icy, c'est celui de tous les Peres et des Casuistes qui traittent doctement cette matiere, dont vous ne prétendez faire qu'une Question galante.

A parte comunque l'opinione degli innocui pedanti o dei Padri gesuiti, vi furono altri lettori, meno scaltriti, ma anche più spontaneamente partecipi alla vicenda, che non vedevano compromesso attraverso l'« *aveu* » semplicemente il *repos* del marito o della moglie, ma nella confessione volevano cogliere soprattutto un aspetto di *fuite* egostica, di debolezza inammissibile da parte dell'*honnête femme*, la cui virtù doveva invece uscire rafforzata da un solitario ed intimo dibattito. Era un principio che una giovinetta (« L'Insensibile de Beauvais »), spalleggiata da altre fanciulle, metteva addirittura in versi :

> Ce n'est qu'en ces combats qu'éclate la Vertu,
> Et l'on doute d'un coeur qui n'a point combatu.

e a cui si appellavano, sullo stesso piano « eroico », due altri lettori, anche se poi arrivavano di fatto a conclusioni diverse, ma che insistevano ambedue sulla virtù, illuminata dalla ragione e sorretta dalla volontà, come l'unica àncora cui la donna possa aggrapparsi per vincere le proprie passioni : un certo D'Abloville (nel tacere « il y a plus de peine, mais il y a plus de gloire ») e un De la Seguinière di S. Maixent (« A-t-on veu quelqu'un qui se soit repenty de garder trop d'honnesteté?... elle fit paroistre que son courage estoit invincible, car elle voulut se soûtenir à quelque prix que ce fust »). Né noi vogliamo negare a questi corrispondenti del « Mercure Galant » una lodevole nobiltà di propositi : ma sarà bene ricordare che tutti questi slanci e queste fantasticherie eroiche, in certa letteratura deteriore ancora in gran voga, finivano per procedere di pari passo con il più trito moralismo, di cui costituivano soltanto l'esteriore e solenne involucro. E a questa letteratura erano in molti ad attingere quotidianamente, non soltanto in provincia, ma anche a Parigi ; senza dire che queste prospettive moraleggianti dovevano accentuarsi nella produzione romanzesca più recente, dove il gusto dell'eroico era andato progressivamente scemando.

Ricorderemo poi le risposte particolarmente galanti o mondane, come quella mandata da Grenoble da un certo Bouchet (« rien de moins galant que le procedé d'une Dame qui fait confidence à son Mary de sa passion et de

celle de son Amant, pour ne s'occuper qu'à son ménage »), l'altra del normanno De la Salle, e una terza giunta addirittura da Venezia, autore un certo signor Fredino, che riferiva scrupolosamente l'opinione della signora Lucrezia Cornaro, brillante figlia del Procuratore della Serenissima; e tra gli scritti maliziosi due lettere, una di Stedroc, « Berger des Rives de Juïne », in cui si trova questa battuta:

> Pour moy, je sçais bien que pour toutes les Rives de Juïne, où l'on est pas plus beste qu'ailleurs, elle ne sera imitée d'aucune Bergère. Mais c'est aussi ce qui fait le merite de la Princesse de Cleves que de s'estre rendüe inimitable....

e l'altra del signor De Merville di Dieppe, di cui noi vorremmo rilevare non tanto la conclusione un po' cinica, quanto questa osservazione:

> Il y a cent autre moyens d'éloigner un Homme dangereux. La Princesse de Cleves est excusable, parce qu'elle ne seroit plus l'Heroine d'un Roman, si elle n'avoit un caractere extraordinaire.

Ne risulta che per questi due comuni lettori, che ne hanno poi alle spalle molti altri che la pensano allo stesso modo (anche l'anonimo dei paradigmi parlerà di « une Heroine, qui ne sera peut-estre jamais imitée de personne ») la creatura di Mme de La Fayette, se ha un merito, è quello di essere « inimitable »; se le si può perdonare la singolarità del carattere e degli atti, è perché alla « Heroine d'un Roman » tale veste si addice e si impone. È vero che dall'*Astrée* in poi il romanzo, in mezzo ad inciampi e a ritorni di ogni genere, ha preso lentamente ad insinuarsi tra i generi letterari più nobili, aspirando ad un approfondimento dei propri temi usuali e a una misura che gli erano in precedenza ignoti, mentre a poco a poco si cerca di assoggettarlo a quelle regole che costituiscono il nerbo delle poetiche classiche: alla regola della *vraisemblance* in primo luogo.[9] Tuttavia questo fu affare dei teorici e di qualche *faiseur de romans*; ma il grosso pubblico si curava poco di questi teorici, per giunta arrivati buoni ultimi nel loro genere e molto insicuri, mentre l'evoluzione del gusto di tanti lettori era più lenta, come spesso avviene, dell'evoluzione delle opere. Del resto, se le ri-

[9] Anche se la parte dedicata al romanzo è molto rapida, la questione delle *règles* trova una lucida sintesi nel volume di R. Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, Hachette, 1927; per gli aspetti teorici del problema si tenga anche presente l'*op. cit.* di A. Pizzorusso. Sul romanzo del XVII secolo rimandiamo poi ad alcune opere particolarmente diffuse, anche se di diverso valore e impostazione: A. Le Breton, *Le Roman au XVII^e siècle*, Paris, Hachette, 1890; G. Reynier, *Le Roman sentimental avant l'Astrée*, Paris, Colin, 1908; G. Reynier, *Le Roman réaliste au XVII^e siècle*, Paris, Hachette, 1914; P. Morillot, *Le Roman français durant l'époque classique*, London et Toronto, J.-M. Dent, 1921; M. Magendie, *Le Roman français au XVII^e siècle, de l'Astrée au Grand Cyrus*, Paris, Droz, 1932; D. F. Dallas, *Le roman français de 1660 à 1680*, Paris, J. Gamber, 1932. Si veda anche il saggio di G. Natoli, *Lineamenti di una teoria del romanzo* (dal volume *Figure e problemi della cultura francese*, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1956, pp. 119-171).

flessioni di Segrais, di Sorel, di Huet, solo per citarne alcuni, erano ancora così recenti e fluide nel gusto del tempo, c'era anche un Boileau che, al contrario, si era fatto interprete della sufficienza con cui i dottrinari più severi consideravano il romanzo, così verseggiando nel suo *Art poétique*: [10]

> Dans un roman frivole aisément tout s'excuse;
> C'est assez qu'en courant la fiction amuse;
> Trop de rigueur alors serait hors de saison.

Per i vari Stedroc e De Merville, dunque, non era il caso di prendersela per la *Princesse de Clèves*, che si salvava proprio perché nel *roman* ci poteva e ci doveva andare un po' di tutto, l'« extraordinaire » e l'« inimitable » più di ogni altro ingrediente: cioè quegli elementi che negli stessi mesi, agli occhi dei letterati, apparvero come stonature rispetto a quanto ormai il pubblico colto doveva attendersi da questo genere letterario. Mentre certi lettori osservavano che da un romanzo non si doveva pretendere altro, i critici sostenevano esattamente il contrario: il fatto è che tutte queste riserve, per un verso o per l'altro, coincidevano nell'impedire una più felice intuizione della poesia del romanzo di Mme de Lafayette.

Questa era stata la strada battuta dai corrispondenti del « Mercure Galant »: nella maggior parte di loro era evidente la tendenza a « identificarsi » con i personaggi della *Princesse de Clèves* ed a scorgere soprattutto, in questo romanzo come negli altri, un modello di vita da imitare o da respingere. Come sempre, si volevano temi atti a propiziare il diletto e l'edificazione morale dei lettori: e i romanzieri, anche correndo dietro a Sciti e a Parti, sapevano benissimo che questa era la chiave del successo e su di essa si regolavano, tratteggiando sempre dietro i loro personaggi un quadro velato della società contemporanea (non come essa era, ma così come i lettori potevano vagheggiarla) ed offrendo per questa via al pubblico continui spunti per inesauribili *entretiens*. È noto, del resto, che questi *entretiens* galanti e moralistici venivano inseriti tradizionalmente anche nei romanzi medesimi, costituendo per i lettori una gradita traccia da seguire e favorendo ulteriormente questa loro tendenza alla identificazione con i personaggi letterari; per vari romanzieri, inoltre, queste conversazioni erano spesso considerate come una specie di « isole », dove si faceva particolarmente sfoggio della propria *science du coeur*, e che si collocavano programmaticamente nel mare artificialmente tempestoso della vicenda. D'altra parte, e il quadro sarà più

---

[10] *Art poétique*, ch. III, vv. 119-121. Boileau sarebbe poi tornato compiutamente sull'argomento con quella satira sferzante che fu il suo *Dialogue des Héros de romans*, pubblicato nel 1713, ma che egli aveva già elaborato sin dal 1666. È vero che nel *Dialogue* Boileau se la pigliava soprattutto con un certo tipo di romanzo, quello più tradizionale, dove *le romanesque galant* imperversava e favoriva le più scipite e balorde divagazioni; ma in verità Despréaux si guardò bene dal completare in questo campo le proprie letture giovanili, né si dette la pena di osservare se qualcosa di nuovo stesse venendo alla luce dopo tante insulsaggini.

completo, a godere di pari fortuna presso i lettori c'era anche tutta una inesauribile trattatistica dagli intenti dichiaratamente morali e didascalici, dove si disquisiva sulle più svariate circostanze pericolose per la virtù femminile e si suggerivano alle fanciulle o alle dame molteplici regole di comportamento per uscirne indenni (e soprattutto per garantire il dovuto rispetto delle *bienséances*). Il seme lanciato da Donneau de Visé trovava dunque un terreno fertile e il dibattito del « Mercure Galant » veniva ad esprimere esigenze o pregiudizi assai radicati; [11] esso può costituirne ai nostri occhi una delle tante conferme, resa più interessante anche per l'affiorare di certi altri elementi indicativi della concezione generale del romanzo propria in quegli anni al pubblico più vasto.

## 2. La lettera di Fontenelle.

Ma la lettera più importante apparsa sul « Mercure Galant », indipendentemente dal quesito posto da Donneau de Visé, fu dovuta, secondo una attribuzione generalmente accettata, alla penna di Fontenelle,[12] allora appena ventunenne. Colui che Voltaire avrebbe considerato « l'esprit le plus universel » del secolo di Luigi XIV formulò senza dubbio uno dei giudizi più equilibrati e penetranti tra quelli apparsi in quegli anni sulla *Princesse de Clèves*: e lo espresse sotto l'anonimato,[13] limitandosi a definirsi « un géomètre comme moi, l'esprit tout rempli de mesures et de proportions » (Donneau de Visé rese ancora più misteriosa questa collaborazione, affermando che la lettera gli era stata mandata dalla Guyenne). Si può raccogliere l'opinione diffusa secondo la quale la pubblicazione della lettera fu preventivamente concordata tra lo zelante direttore del periodico e il suo giovane collaboratore? Probabilmente sì, se consideriamo l'atteggiamento di Donneau de Visé verso l'hôtel Lafayette e se si tiene presente che Fontenelle, nipote dei due Corneille, fu un intimo e assiduo collaboratore del « Mercure Galant »: ma si tratta di una questione di scarso rilievo, almeno per il nostro studio, sulla quale già troppe parole sono state spese, come su altri episodi di carattere biografico e aneddotico. Ciò che conta è che Fontenelle affidò alle stampe questo suo giudizio, il quale, se è passato poi alla storia delle lettere come il giudizio più favorevole dato da un contemporaneo alla *Princesse de Clèves* (e ciò è vero purché non si arrivi a contrapposizioni troppo rigide, tanto che rispetto a quello di Valincour c'è un'affinità maggiore di quanto comunemente non si ritenga), contiene d'altra parte certe garbate,

[11] Cfr. M. Magendie, *La Politesse mondaine et les théories de l'honnêteté, en France, au XVII^e siècle, de 1600 à 1660*, Paris, Les Presses Universitaires de France, 1925.

[12] Il primo ad avergliene attribuito formalmente la paternità fu l'abate Trublet nell'articolo dedicatogli nel *Dictionnaire de Moreri*, éd. de Paris, 1759.

[13] « Mercure Galant », maggio 1678, pp. 111-128. Per questa lettera citiamo dal testo riprodottone da A. Cazes in appendice all'ed. cit. della *Princesse de Clèves*.

ma sostanziali riserve: esse dimostrano che il giovane critico non fu, comunque, un docile ripetitore di suggerimenti altrui.

La lettera è abbastanza nota e chi ha accennato alla *querelle* l'ha sempre ricordata, citandone talvolta i brani dove l'elogio di Fontenelle si esprimeva libero da ogni riserva; limitiamoci dunque, per i complimenti, a richiamarne i punti essenziali. Fontenelle dichiara di aver atteso la *Princesse de Clèves* « dans cette belle neutralité que je garde pour tous les ouvrages dont je n'ai point jugé par moi-même » e che essa è stata per lui « le seul ouvrage de cette nature que j'aie pu lire quatre fois ». Molto belli gli sono parsi il « dessin » e il « plan » dell'opera, costituita come essa è sull'intimo travaglio di una donna combattuta tra una profonda stima per il marito ed una forte attrazione per un altro uomo; una donna costretta ad adottare « les plus étranges résolutions que la plus austère vertu puisse inspirer ». Le prime doglianze del marito, l'episodio del ballo, i vari accorgimenti di Madame de Chartres per distogliere la figlia dalla nascente passione, la gelosia di Madame de Clèves: ecco alcuni dei punti dai quali Fontenelle si dichiara particolarmente toccato, astenendosi da entrare in molti altri particolari perché, come egli conclude, « si je voulois vous faire remarquer tout ce que j'ai trouvé de délicat dans cet ouvrage, il faudroit que je copiasse ici tous les sentiments de Monsieur de Nemours et de Madame de Clèves ».

Ma il merito di questa sua critica non è costituito tanto da queste sparse e fini osservazioni, prese singolarmente, quanto perché dal loro insieme traspare chiaramente l'intuizione che il giovane « géomètre » ebbe del vero nucleo poetico del romanzo: l'analisi di una passione, seguìta passo a passo, nel suo sorgere, nei suoi trasporti, nelle sue crisi, nel suo tragico ripiegarsi su se stessa. E la battuta più significativa della lettera, e che tutta la riassume, è affidata a queste parole: « il n'y a rien qui soit ménagé avec plus d'art que la naissance et le progrès de sa passion pour le duc de Nemours ». Certamente la cornice storica e gli elementi romanzeschi della *Princesse de Clèves,* pur costituendone delle importanti componenti strutturali, non impedirono ai contemporanei più sensibili di cogliere e di apprezzare nel romanzo quello che a loro poté apparire come l'aspetto teatrale dell'opera, anzi *tragico*: quel collocarsi, al centro di tale cornice, di una ricostruzione squisitamente psicologica di un sentimento, semplice e misurata, purificata e liberata da ogni impaccio esteriore. Nella sostanza, questa fu la strada battuta da Fontenelle per arrivare a formulare il suo giudizio; ed egli ebbe anzi il merito di schivarne, al tempo stesso, gli ostacoli più appariscenti (anche un Valincour, come vedremo, si servì del proprio animo e gusto di « spettatore » di Racine per apprezzare profondamente l'unitarietà formale e di tipo tragico di certe pagine della *Princesse de Clèves*: sotto certi aspetti, tuttavia, dimenticò di trovarsi di fronte ad un romanzo e pretese l'applicazione rigorosa di certe *règles* della poetica drammatica, mentre stentò d'altra parte ad ammettere che un genere letterario di così modesto lignaggio potesse attingere anche alla sostanza, oltre che alla forma, di certi suoi più

nobili fratelli). Da allora il romanzo ha fatto molta strada e questi paralleli tra « generi » letterari e queste scomposizioni nell'ambito di una stessa opera hanno perso ai nostri occhi di moderni lettori gran parte della loro passata rilevanza; oggi possiamo far nostro il giudizio di Fontenelle, ma arrivandoci evidentemente attraverso altre strade. Ma per il 1678 è giusto dire che la *Princesse de Clèves* rappresentò il più degno esempio della influenza che la rinnovata tragedia aveva preso ad avere sul romanzo da meno di un quarantennio (e dopo essere stata a lungo concepita, secondo le parole del Lanson, come « un roman découpé en scènes » [14]); questa rinnovata tragedia, assunta a simbolo più perfetto di quell'epoca « teatrale », non solo aveva assorbito in sé medesima tutta la cultura del tempo, che continuava egualmente ad esprimersi attraverso le altre forme di espressione, ma a queste forme che le davano « linfa e sostanza » [15] essa a sua volta mirava ad imporre la propria impronta spirituale e strutturale. E il giudizio dei contemporanei sulla *Princesse de Clèves* non poteva aggirare questo elemento, contingente nel tempo, ma ai loro occhi essenziale.

Fontenelle fu un chiaro sostenitore anche della scena dell'« *aveu* », di cui colse soprattutto le note eroiche e patetiche:

> Qu'on raisonne tant qu'on voudra là-dessus, je trouve le trait admirable et très bien préparé: c'est la plus vertueuse femme du monde, qui croit avoir sujet de se défier d'elle-même, parce qu'elle sent son coeur prévenu malgré elle en faveur d'un autre que de son mari. Elle se fait un crime de ce penchant, tout involontaire et tout innocent qu'il est. Elle cherche du secours pour le vaincre. Elle doute qu'elle eût la force d'en venir à bout si elle s'en fioit à elle seule; et, pour s'imposer encore une conduite plus austère que celle que sa propre vertu lui imposeroit, elle fait à son mari la confidence de ce qu'elle sent pour un autre. Je ne vois rien à cela que de beau et d'héroïque. Je suis ravi que Monsieur de Nemours sache la conversation qu'elle a avec son mari, mais je suis au désespoir qu'il l'écoute. Cela sent un peu les traits de l'*Astrée*.

Del resto, se Fontenelle era allora poco più di un ragazzo, egli doveva poi sviluppare nel proprio pensiero motivi tali da rendergli agevole l'adesione al mondo ideale di Mme de Lafayette. Della *Princesse de Clèves* questo giovane non poteva cogliere soltanto il rigore quasi matematico dell'analisi e l'apparente, totale trionfo della ragione sulle passioni: poteva cogliere qualcosa di più, se è vero che anche questo campione della *raison* fu in realtà sempre cosciente dei limiti di questo strumento. Strumento quotidianamente indispensabile e chiarificatore, secondo l'autore dei *Dialogues des morts* e delle poesie pastorali, ma anche incapace di dare agli uomini la felicità; unica arma di difesa contro i disordini delle passioni, ma insufficiente per

---

[14] Nella sua *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, ed. 1951, p. 422. — Si noti che CHARLES SOREL si era espresso in questi termini: « Les Tragedies ou Tragi-Comedies qui sont des Romans faits pour la representation, en sont souvent tirées, ou inventées à leur exemple » (C. SOREL, *De la Connoissance des Bons Livres, ou Examen de plusieurs Autheurs*, Paris, A. Pralard, 1671, p. 133).

[15] Cfr. G. MACCHIA, *Il paradiso della ragione*, Bari, Laterza, 1960, p. 72 e sgg.

la completa vittoria. E se era ancora più illusorio attendersi la felicità da queste inevitabili passioni, anche il Fontenelle « minore » doveva intravedere nella rinuncia sentimentale la sola strada per la sopravvivenza: egli avrebbe un giorno osservato che « on cesse d'être heureux sitôt que l'on sent l'effort que l'on fait pour l'être »,[16] suggerendo una malinconica ed essenziale regola di vita che anche Mme de Lafayette avrebbe potuto far propria.

Tornando al passo che abbiamo riportato, si noterà che le ultime parole contengono una critica che affiora, qua e là, anche in altri punti di tutta la missiva. « Cela sent un peu les traits de l'*Astrée* », osserva Fontenelle; « il me semble que ces manières d'incidents si extraordinaires sentent trop l'histoire à dix volumes », ripeterà pochi mesi dopo Valincour, riferendosi allo stesso episodio.[17] E la lettera quasi si chiude con un altro analogo appunto:

> Ce qui suit la mort de Monsieur de Clèves, la conduite de Madame de Clèves, sa conversation avec Monsieur de Nemours, sa retraite, tout m'a paru très juste. Il y a je ne sais quoi qui m'empêche de mettre au même rang le peintre et l'apparition de Monsieur de Nemours dans le jardin.

Dove il giovane critico allude a quell'incontro tra i due amanti in un « jardin hors des faux-bourg », che costituisce, precedendo di poco il loro colloquio decisivo, uno di quegli espedienti tradizionalmente romanzeschi dai quali Mme de Lafayette non seppe o non volle talvolta rifuggire. Abbiamo già accennato all'*Astrée* come a un importante punto di partenza per l'evoluzione del romanzo nel XVII secolo: perché in quell'impasto di elementi pastorali e di elementi storico-merovingi venivano ad inserirsi, con una estensione ed un compiacimento inconsueti, l'analisi psicologica e l'osservazione morale. Sotto questo aspetto, nonostante la rapida decadenza del romanzo pastorale, l'influenza dell'opera di D'Urfé (« le peintre de l'âme », come lo definì Georges de Scudéry) si protrasse ben oltre quel primo trentennio del secolo, nel quale aveva visto la luce in successive puntate; i critici e i lettori più scaltriti, tuttavia, non raccolsero tutti quegli artifici macchinosi di cui l'*Astrée* continuava innegabilmente a nutrirsi, nella tradizione del romanzo precedente e che non fu affatto abbandonata dopo D'Urfé e anche dopo Mme de Lafayette, continuando invece a godere imperterrita del favore di un certo pubblico per tutto il XVIII secolo. Che Fontenelle ricordi l'*Astrée* piuttosto che un altro romanzo non costituisce se non un'altra indiretta testimonianza del prestigio di quest'opera, di cui si facevano letture collettive anche all'hôtel Lafayette:[18] perché avrebbe potuto estrarre esempi

---

16 Cit. da A. Adam, *Histoire de la littérature...*, t. V, p. 225.

17 *Lettres*, p. 111 (tutti i nostri richiami a brani di quest'opera si riferiscono all'ed. cit. curata dal Cazes). L'edizione originale delle *Lettres à la Marquise* è del 1678, Paris, Mabre-Cramoisy, in-12, pp. 370; seguirono poi altre ristampe: Chateau-Gaillard, 1678, in-12; Paris, Mabre-Cramoisy, 1691, in-12; Paris, Imprimerie des Sourds-Muets, 1807, in-12 (insieme alla *Princesse de Clèves*).

18 Anche il polemico Sorel ne dette un giudizio molto positivo: « ouvrage tres exquis, dont plusieurs avantures sont dans le genre vray-semblable, et les Discours en sont

assai più probanti dalla massa anonima dei romanzi apparsi in tutto il secolo, sentimentali, d'avventure, eroici, storici o comunque li si voglia classificare. Se vogliamo fare dei nomi noti e a lui più vicini, egli avrebbe potuto agevolmente sostituire a quello di un D'Urfé gli altri di un La Calprenède o di uno Scudéry: i quali, anche se mossi da un intento diverso e ignoto ai loro immediati precursori (quello di applicare anche al romanzo regole e unità analoghe a quelle imposte alla tragedia), venivano ugualmente a servirsi di espedienti apparentemente più studiati e giustificabili, ma sempre riconducibili alla stessa artificiosa e tradizionale matrice. È vero che lo facevano per conferire ai loro romanzi « des bornes raisonnables »; ma si sa che le buone intenzioni non bastano mai.[19] Ad ogni modo, il giovane « géomètre » con queste sue osservazioni non esprimeva altro che una esigenza di gusto propria ormai a tutti i contemporanei più colti, i quali, quando non disdegnavano curarsi criticamente del *roman,* erano tutti uniti da una comune insofferenza verso le sue artificiosità, dal moderno Fontenelle a quel Valincour che viveva all'ombra dei Boileau e dei Racine.

Fontenelle espresse poi riserve anche più sostanziali sugli episodi e le digressioni storiche contenuti nella *Princesse de Clèves.* L'anonimo critico se ne uscì, a questo proposito, in un'altra battuta molto significativa:

> Le lecteur est si intéressé pour Monsieur de Nemours et pour Madame de Clèves, qu'il voudroit les voir toujours l'un et l'autre. Il semble qu'on lui fait violence pour lui faire tourner ses regards ailleurs.... Voilà le malheur de ces actions principales qui sont si belles. On n'y voudroit point d'épisodes.

Con questa premessa, è naturale che Fontenelle non vedesse di buon occhio « ce plan de la cour de Henri II et tous ces mariages proposés et rompus, qui reculaient ci loin ces plaintes qui me charmoient » o gli episodi di Madame de Tournon, di Anna di Bolena e delle crescenti fortune a corte di Madame de Valentinois; inoltre, la digressione iniziale e questi ultimi due episodi riportavano dati troppo noti all'epoca in cui si svolgeva la vi-

---

agreables et naturels » (C. Sorel, *La Bibliothèque Françoise...*, Paris, Compagnie des Libraires du Palais, 2ª ed., 1667, p. 176; la prima edizione apparve nel 1664). Huet si espresse in questi termini nel suo *Traité de l'Origine des Romans*: « Monsieur d'Urfé fut le premier qui les tira de la barbarie, et les remit dans les regles en son incomparable Astrée, l'ouvrage le plus ingenieux et le plus poli, qui eust jamais paru en ce genre, et qui a terni la gloire que la Grece, l'Italie et l'Espagne s'y estoient acquise » (pp. 65-66). Questo trattato fu pubblicato nel 1670 insieme alla prima edizione di *Zayde,* di cui costituì una specie di prefazione; le nostre citazioni sono tratte da *Zayde, Histoire Espagnole par Monsieur de Segrais, avec un Traité de l'Origine des Romans, par Monsieur Huet,* Suivant la Copie Imprimée, Paris, 1671.

[19] C'è un passo significativo di Scudéry nella sua prefazione a *Ibrahim*: « .... (ces grands génies de l'Antiquité) ont commencé leur histoire par le milieu afin de donner de la suspension au Lecteur dès l'ouverture du livre, et pour s'enfermer dans des bornes raisonnables, ils ont fait (et moy après eux) que l'histoire ne dure qu'une seule année, et que le reste est par narration » (cit. da A. Adam nel suo *Romanciers du XVII^e siècle*, p. 1343). Abbastanza nota è anche una battuta di Sorel che si beffava degli « Escuyeurs conteurs d'Histoires qui sçavent toutes les affaires de leur Maistres, ou des Confidens, qui tout fidelles qu'ils sont, découvrent fort librement les inclinations de leur amy.... » (*De la Connoissance des Bons Livres,* p. 121).

cenda, perché si potesse giustificare l'autore di averli inseriti nel romanzo. È vero che Fontenelle, probabilmente per non calcare troppo la mano, si affrettò ad aggiungere:

> Bien des gens ont été pris à ce plan. Il croyoient que tous les personnages dont on y fait le portrait, et tous les divers intérêts qu'on y explique, dussent entrer dans le corps de l'ouvrage, et se lier nécessairement avec ce qui suivoit; mais je m'aperçus bien d'abord que l'auteur n'avoit eu dessein que de nous donner une vue ramassée de l'Histoire de ce temps-là.

Osservazione fatta in garbata polemica con quelle prime critiche verbali e puntigliose che avrebbero preso corpo concreto nelle *Lettres* di Valincour; ma se Fontenelle era nel vero affermando che Mme de Lafayette aveva voluto soltanto fornire « une vue ramassée de l'Histoire », non si può dire che questa forma di difesa costituisse un complimento per la scrittrice.

La questione dei rapporti tra finzione letteraria e quadro storico è molto complessa; come richiede di essere ripreso anche l'altro problema dell'ammissibilità degli episodi. Il volume di Valincour e le *Conversations* del suo antagonista, l'abate Charnes, ci offriranno spunti più sostanziosi per approfondire queste due importanti questioni (che nella *Princesse de Clèves*, del resto, vengono ad intrecciarsi e sovrapporsi l'una all'altra). Piuttosto si ricordi sin da ora che queste critiche di Fontenelle, come le altre sull'artificiosità di certi espedienti romanzeschi, saranno riprese puntualmente da Valincour pochi mesi dopo: ed ecco perché suggerivamo una maggiore cautela nel contrapporre rigidamente il giudizio elogiativo di Fontenelle alle critiche delle *Lettres*. Naturalmente, a parte l'ampiezza della polemica di Valincour, diverse ne saranno le premesse: in Fontenelle parla il futuro campione dei *Modernes* ed è una esigenza soprattutto di gusto a muoverlo nei suoi rilievi al nostro romanzo (in verità, questi *Modernes* hanno fama di averne avuto poco di « gusto », tutti presi com'erano dall'idea un po' angusta di incanalare ogni slancio lirico verso i campi della filosofia e della scienza: ma, almeno, era un atteggiamento che poteva aiutare i più dotati tra di loro a non farsi abbagliare dalla solennità di certi paludamenti letterari). In Valincour, come è ovvio, questa esigenza di gusto è almeno altrettanto presente, ma l'influsso della scuola di Boileau si presenta in lui anche sotto una forma negativa: grava ancora sull'autore delle *Lettres* tutto l'apparato dottrinario elaborato nell'ultimo quarantennio, cui non sempre basta la nobiltà e la lucidità degli intenti per umanizzare quelle *règles* che di questo apparato costituirono l'ossatura. Se affiora in lui, come in Fontenelle, un gusto di formazione teatrale, egli ne esaspererà le conseguenze — come accennavamo — ostinandosi nel non vedere altra strada per nobilitare il romanzo che quella di apparentarlo forzosamente alla tragedia e al poema epico. Tuttavia, le affinità tra i due testi sono, per questo aspetto, chiare (e addirittura letterali, in certe frasi): e se Fontenelle doveva qui esprimere esigenze opposte a quelle sbandierate da Charnes, questo non si-

gnifica un rovesciamento di posizioni da parte del giovane che frequentava con molta familiarità l'*entourage* di Mme de Lafayette. Non erano in giuoco il principio dell'autonomia del romanzo e i diritti della fantasia creatrice, cari a quella cerchia e a tutti i *Modernes* in genere: si trattava soltanto di non far ricadere il romanzo, sotto il pretesto della difesa della libertà dell'artista, in quel caos dal quale solo in anni recenti questo genere letterario aveva preso faticosamente ad uscire. Da ciò la reale modernità del giudizio di Fontenelle, pur con le sue riserve.

D'altra parte, anche in Valincour c'era un aspetto « scientifico » e *moderne* che non può essere trascurato, tale da renderlo meno distante, come temperamento e come formazione, dall'autore delle *Digressions sur les Anciens et les Modernes*. Nelle sue *Lettres à la Marquise*, in fondo, la tendenza a costringere il romanzo entro schemi dottrinari piuttosto rigidi e qualche slancio davanti alla bellezza di certe pagine della *Princesse de Clèves* si mescolano con quel gusto alla critica *polie* ogni giorno più diffuso, con quel gusto per un tipo di analisi minuziosa quanto insofferente di troppi impacci teorici, più facile a intenerirsi davanti alle note patetiche e delicate di un testo, ma anche scarsamente capace di una spontanea e profonda adesione: queste *Lettres*, maturate nell'ambiente degli *Anciens*, portano anche in sé il germe delle concezioni critiche e artistiche del secolo seguente. Se è vero poi che il padre Bouhours dette più di una mano a Valincour nella stesura delle *Lettres*, sarà utile ricordare che questo mediocre Gesuita, con tutta la sua amicizia per Boileau e per Racine e la sua indubbia adesione alla cosiddetta « *doctrine classique* », si distinse per conto suo per il gusto del *délicat*, dell'*agréable* et del *fleuri*,[20] mostrando un certo sdegno per le solide qualità dell'autore dell'*Art poétique* e aprendo la strada a tanta innocua letteratura degli anni successivi. Sulla versatilità di Valincour, infine, sulle sue doti di equilibrio e di moderazione (di cui egli doveva dar prova anche operandosi per una definitiva chiusura della più famosa delle *querelles* e per la riconciliazione delle opposte fazioni), molti episodi e particolari sono riportati nello studio del Cazes o si desumono dai giudizi che di lui hanno lasciato contemporanei e posteri; noi qui vogliamo ricordare che accanto a un Valincour « bon littérateur »[21] e successore di Racine all'*Académie*, ci fu anche un Valincour segretario generale della marina al seguito del conte di Toulouse e nominato nel 1721 membro onorario dell'Accademia delle

---

[20] A. ADAM, *Histoire de la littérature...*, t. V, pp. 77-79. Il LANSON, parlando di Bussy, osservava che « la théorie littéraire qui est faite exactement à sa mesure, ce n'est pas celle de Boileau, c'est celle de Bouhours » (*Histoire...*, ed. cit., pp. 483-84).

[21] Così lo definì VOLTAIRE, anche se non vide in lui che un personaggio cresciuto all'ombra dei grandi nomi del suo secolo: « Une épître que Despréux lui a adressée fait sa plus grande réputation. On a de lui quelques petits ouvrages: il était bon littérateur. Il fit une assez grande fortune, qu'il n'eût pas faite s'il n'eût été qu'homme de lettres. Les lettres seules, dénuées de cette sagacité laborieuse qui rend un homme utile, ne procurent presque jamais qu'une vie malheureuse et méprisée.... » [in *Le Siècle de Louis XIV*: voce VALINCOURT (Jean-Baptiste-Henri du Trousset de); cfr. VOLTAIRE, *Oeuvres historiques*, Paris, La Pléiade, 1957, pp. 1211-12].

Scienze. Nomina che gli fu conferita per i suoi meriti personali e per le sue cognizioni di fisica e di matematica, delle quali aveva dato pratica applicazione e che aveva constantemente approfondito durante il suo lungo servizio. Fontenelle, che di questa Accademia fu segretario perpetuo dal 1699, non mancò di ricordare queste qualità quando pronunciò, nel 1730, il suo *Éloge de Valincour*[22] venuto a mancare: « Il ne manqua pas d'ajouter aux belles-lettres, qui avaient été sa première passion, ces sciences plus élevées et plus abstraites ». E buona parte dell'*Éloge*, un profilo molto affettuoso del collega, è dedicata a ricordare la polemica sulla *Princesse de Clèves* (erano passati cinquantadue anni!) e a difendere le posizioni allora assunte da Valincour:

La fameuse Princesse de Clèves ayant paru, ouvrage d'une espèce qui ne peut naître qu'en France, et ne peut même y naître que rarement, M. de Valincourt en donna une Critique en 1678, non pour s'opposer à la juste admiration du Public, mais pour lui apprendre à ne pas admirer jusqu'aux défauts, et pour se donner le plaisir d'entrer dans des discussions fines et délicates. Ce dessein interessoit le Censeur à faire valoir lui-même, comme il a fait, les beautés au-travers desquelles il avoit sû démêler les imperfections. Au lieu de la bile ordinaire, il répand dans son discours une gayeté agréable, et peut-être seulement pourroit on croîre qu'il va quelquefois jusqu'au ton de l'ironie, qui, quoique leger, est moins respectueux pour un Livre d'un si rare mérite, que le ton d'une Critique serieuse et bien placée.

On répondit avec autant d'aigreur et d'amertume, que si on avoit eu à défendre une mauvaise cause. M. de Valincourt ne répliqua point; les honnêtes gens n'aiment point à s'engager dans ces sortes de combats trop désavantageux pour ceux qui ont les mains liées par de bonnes moeurs, et par les bienséances....

Doveva toccare al contemporaneo di Mme de Lafayette, che era stato l'autore della critica più benevola rivolta alla *Princesse de Clèves*, di esprimere dopo tanti anni il giudizio più obbiettivo e moderato nei confronti di colui che la scrittrice, pur scambiandolo con il Bouhours, volle considerare come il più astioso denigratore della propria opera. Ed anche in questo episodio è la continuità di una tradizione, al di sopra degli scontri contingenti, a trovare una nuova conferma.

### 3. Bussy-Rabutin e i suoi amici.

La lettera di Fontenelle costituisce, dunque, il documento più vivo apparso sul « Mercure Galant » a proposito del nostro romanzo e sicuramente, anche nella sua brevità, uno dei più interessanti di tutta la *querelle*; ma prima di esaminare i due scritti principali della polemica (le *Lettres* di Valincour e le *Conversations* del suo antagonista Charnes), vogliamo richiamare quella che potremmo definire l'opinione della *société polie* di quegli

[22] Fontenelle, (*Suite des*) *Éloges des académiciens de l'académie royale des Sciences, morts depuis l'an MDCCXXII*, Paris, Brunet et Bordelet, 1733.

anni. Del resto, anche cronologicamente, questa opinione è espressa prima che parlino Valincour e Charnes, i quali anzi, come per la lettera di Fontenelle, ne raccoglieranno gli echi.

Mentre Donneau de Visé si industriava a favorire il lancio del libro presso il pubblico più vasto e a raccoglierne le opinioni, gli *honnêtes gens* si scambiavano i loro giudizi sull'opera e contribuivano alle prime pene della scrittrice. Ci restano, a testimonianza di queste eleganti schermaglie, alcune lettere od accenni epistolari di Mme de Sévigné, di Mme de Montmorency, della Scudéry, di Corbinelli e di altre figure del tempo, tra le quali emerge soprattutto Bussy-Rabutin. Quest'uomo è un po' l'oracolo in tale polemica epistolare, come in molte altre, di tutta la società letteraria e mondana di quell'epoca; la sua opinione, l'opinione di un ingegno molto più pungente che profondo, esprime abbastanza bene nella sua asciutta franchezza gli umori di certi *salons* dove, per ogni scaramuccia letteraria da analizzare e comporre, non si mancava mai di appellarsi a lui, anche se esiliato in Borgogna dopo la sua imprudente *Histoire amoureuse des Gaules*. In fondo la vera critica letteraria di quegli anni, l'esame concreto delle opere, è soprattutto in questi carteggi che noi possiamo ritrovarla: in queste lettere dove i principî non sono trascurati, ma piuttosto privati della loro solennità un po' rigida e filtrati attraverso il gusto e l'*esprit* di chi scrive. Un uomo come Bussy è, per questo aspetto, esemplare: la sua critica letteraria oggi ci interessa soprattutto per quanto di tipico, se così si può dire, essa contiene ed esprime delle concezioni di un ambiente ormai quasi purificato dalle ultime scorie del preziosismo ed elegantemente permeato di quello che gli storici hanno chiamato il *rationalisme mondain*. A questa definizione non sfugge un uomo come Bussy e in essa sono anche impliciti i suoi limiti; i limiti (e i pregi) di colui che scriveva a Corbinelli che « le bon sens, la raison et le bon esprit sont la même chose », che tutto giudicava più con sicurezza che con reale penetrazione e nelle cui lettere possiamo ritrovare « la leçon de Chapelain sous la plume d'un homme du monde ».[23]

La voce di Bussy non poteva dunque mancare nel coro generale; e sappiamo che lui stesso, sin dal dicembre 1677, supplicava Mlle de Scudéry di tenerlo al corrente sulla uscita del romanzo che la voce pubblica dava ormai come imminente. Tuttavia, come i lettori provinciali del « Mercure Galant », egli dovette attendere il giugno del 1678 per procurarsene un esemplare; e furono gli amici di Parigi a sollecitarne il giudizio, e per loro Mme de Sévigné con una lettera del 20 giugno. La risposta non si faceva attendere e pochi giorni dopo Bussy così decretava: [24]

.... j'ai enfin lu *la Princesse de Clèves* avec un esprit d'équité, et point du tout prévenu du bien et du mal qu'on en a écrit. J'ai trouvé la première partie admirable; la seconde ne m'a pas paru de même. Dans le premier volume, hormis quelques mots trop

[23] Così il Bray: *op. cit.*, p. 112.

[24] Lettera a Mme de Sévigné del 29 giugno 1678: cfr. *Lettres de Madame de* Sévigné, *de sa famille et de ses amis*, a cura di M. Monmerqué, Paris, Librairie Hachette, 1862,

souvent répétés, qui sont pourtant en petit nombre, tout est agréable, tout est naturel. Dans le second, l'aveu de Madame de Clèves à son mari est extravagant et ne se peut dire que dans une histoire véritable; mais quand on en fait une à plaisir, il est ridicule de donner à son héroïne un sentiment si extraordinaire. L'auteur, en le faisant, a plus songé à ne pas ressembler aux autres romans qu'à suivre le bon sens. Une femme dit rarement à son mari qu'on est amoureux d'elle, mais jamais qu'elle ait de l'amour pour un autre que pour lui; et d'autant moins qu'en se jetant à ses genoux, comme fait la princesse, elle peut faire croire à son mari qu'elle n'a gardé aucunes bornes dans l'outrage qu'elle lui a fait. D'ailleurs il n'est pas vraisemblable qu'une passion d'amour soit longtemps, dans un coeur, de même force que la vertu. Depuis qu'à la cour, en quinze jours, trois semaines ou un mois, une femme attaquée n'a pas pris le parti de la rigueur, elle ne songe plus qu'à disputer le terrain pour se faire valoir. Et si, contre toute apparence et contre l'usage, ce combat de l'amour et de la vertu duroit dans son coeur jusqu'à la mort de son mari, alors elle seroit ravie de les pouvoir accorder ensemble, en épousant un homme de sa qualité, le mieux fait, et le plus joli cavalier de son temps. La première aventure des jardins de Coulomniers n'est pas vraisemblable, et sent le roman. C'est une grande justesse, que la première fois que la princesse fait à son mari l'aveu de sa passion pour un autre, M. de Nemours soit, à point nommé, derrière une palissade, d'où il entend: je ne vois pas même de nécessité qu'il sût cela, et, en tout cas, il falloit le lui faire savoir par d'autres voies.

Cela sent encore bien le roman de faire parler les gens tout seuls; car outre que ce n'est pas l'usage de se parler à soi-même, c'est qu'on ne pourroit savoir ce qu'une personne se seroit dit, à moins qu'elle n'eût écrit son histoire; encore diroit-elle seulement ce qu'elle auroit pensé. La lettre écrite au vidame de Chartres est encore du style des lettres de roman, obscure, trop longue, et point du tout naturelle. Cependant, dans ce second tome, tout y est aussi bien conté, et les expressions en sont aussi belles que dans le premier.

Abbiamo riportato integralmente questa missiva, perché ci pare che essa esprima assai bene il gusto e la mentalità di quest'uomo. Indubbiamente, il romanzo l'aveva colpito: tuttavia è abbastanza chiaro che quel suo consenso a fior di labbra gli fu strappato più da tutto quell'*agréable* e quel *naturel* profusi nelle pagine di Mme de Lafayette che non dalla vera sostanza poetica del libro: da quella analisi serrata e straziante, e dalla tonalità molto moderna, di un intimo conflitto femminile. Naturalmente il garbo e la naturalezza del romanzo (« tout y est bien conté.... ») ne costituiscono delle qualità evidenti; ma è sin troppo facile rilevarle e il soffermarsi soltanto su di esse, su certi toni familiarmente naturali e gradevoli della *Princesse de Clèves*, toglie a questa adesione di Bussy molto del suo valore. Del resto, questa fu un po' l'impronta di tutti i giudizi dei contemporanei, se si eccettua forse il solo Fontenelle, che ha il merito di essersi avvicinato più degli altri alla poesia del romanzo: e se la *Princesse de Clèves*, pur non facendo scuola, non doveva mai cadere nell'oblìo, ciò avvenne grazie al fa-

t. V. Più avanti ricordiamo le altre lettere dove Bussy, la cugina e gli amici tornarono ad occuparsi del romanzo: anche per esse citiamo dall'ed. del MONMERQUÉ. Cfr. lettere di Bussy a Mme de Sévigné del 23 luglio, 12 agosto, 14 ottobre; lettera di Bussy a Mme de Sévigné e a Corbinelli del 27 settembre; lettere di Mme de Sévigné a Bussy del 18 marzo, 20 giugno, 27 luglio, 9 agosto, 12 ottobre; lettera di Mme de Sévigné e di Corbinelli a Bussy del 18 settembre.

scino che le sue note patetiche e il suo stile dovevano sempre esercitare su tutte le generazioni di lettori. Da un lato, quindi, Bussy elogiava l'opera per tutta la delicata eleganza che vi è profusa, ma non arrivava a scavare sotto l'*agrément* della storia; dall'altro, la criticava e la relegava quasi tra le opere di un gusto sorpassato in base a una ricerca ostinata e un po' miope di quella verosimiglianza che era un po' il feticcio di tutti i contemporanei. E le sue riserve poterono essere così insistenti proprio per i limiti in cui egli aveva circoscritto il proprio consenso: l'episodio dell'« *aveu* » poteva apparire stravagante solo a chi continuava ad attendersi da un romanzo il piacevole e naturale svolgimento di un intrigo sentimentale, uno svolgimento tutto esteriore, dove l'urto dei sentimenti altro non fosse che un giuoco ben congegnato secondo i più comuni precetti della *science du coeur*. Bussy non comprese che l'« *aveu* » era inevitabile proprio perché non vi era altro sbocco al dramma intimo, lungamente preparato, della protagonista; perché per Madame de Clèves doveva infine giungere il momento della verità, il momento in cui l'estremo espediente di fuga si sarebbe fatalmente identificato con la conferma più clamorosa della propria passione. Dramma lungamente preparato non negli atti, ma nella coscienza della donna: per coglierne il significato, quindi, non si doveva soltanto ricercare nelle pagine della *Princesse de Clèves* il regolare concatenarsi di questi atti (che sono poi dei pretesti) o soffermarsi soltanto su alcune note, e le più appariscenti, di questa coscienza.

Ma Bussy, al di fuori dei suoi richiami al buonsenso, non seppe andare: e sono richiami che a lui servirono più per ribadire certi pregiudizi di gusto e di dottrina che non per scrollarseli di dosso. Quel suo distinguere tra « histoire véritable » e storia invece fatta « à plaisir », come dovrebbero essere tutti i romanzi, è un'osservazione appropriata, se con essa si intende contrapporre la mera riproduzione cronachistica della realtà alla sua intuizione fantastica; ma sotto la penna di Bussy essa non esprimeva altro che i limiti della concezione del romanzo allora più diffusa e di quella nozione di *vraisemblance* che faticosamente era penetrata a poco a poco anche nella poetica del genere, senza dubbio rinnovandola e purificandola, ma al tempo stesso costringendola entro altre strettoie. Se tutte le polemiche dei critici e gli appunti dei lettori più colti poterono avere un'influenza positiva sui più sensibili *faiseurs de romans*, avviando finalmente il genere sulla strada preconizzata da Huet [25] della *régularité*, dell'*ordonnance* e della *justesse du dessin* (che erano come le gemme della pianta un po' gracile del verosimile),

[25] *Traité*, p. 33. Sin dalle prime pagine Huet si era espresso in questi termini: « .... ce que l'on appelle proprement Romans sont des fictions d'avantures amoureuses, écrites en Prose avec art, pour le plaisir et l'instruction des Lecteurs. Je dis des fictions, pour les distinguer des Histoires veritables. J'ajoute, d'avantures amoureuses, parce que l'amour doit estre le principal sujet du Roman. Il faut qu'elles soient écrites en Prose, pour estre conformes à l'usage de ce siecle. Il faut qu'elles soient écrites avec art, et sous de certaines regles; autrement ce sera un amas confus, sans ordre et sans beauté.... » (pp. 6-7).

è anche vero, in primo luogo, che la situazione era ancora troppo fluida per consentire ai più di spingersi oltre con la necessaria chiarezza; d'altra parte è noto che l'ostinarsi pedestremente su questa strada conduceva ugualmente all'impiego di non pochi artifici strutturali e a certi innegabili travisamenti della realtà umana e storica (lo vedremo ampiamente esaminando la critica di Valincour). In Mme de Lafayette, invece, l'aspirazione alla verità umana e poetica fu sempre e profondamente presente, pur se essa non seppe rifuggire, nemmeno nella *Princesse de Clèves,* da certi procedimenti tradizionalmente romanzeschi. Ma su questa strada né Bussy né molti contemporanei seppero seguirla sino in fondo; essi criticarono con un certo fondamento l'inverosimiglianza di alcuni espedienti marginali accolti nel romanzo (magari per suggerirne la sostituzione con altri presi a prestito dal teatro), ma non videro quanto in esso vi era di nuovo o, limite più grave, lo notarono solo per formularne una critica secondo gli schemi usuali. Bussy fu poi particolarmente puntiglioso: e il suo giudizio peccò di una innegabile mediocrità.[26]

Il coro seguì fedelmente il maestro; la stessa Mme de Sévigné, con tutta la sua amicizia per Mme de Lafayette e dopo aver in precedenza definito il libro « une des plus charmantes choses que j'aie jamais lues », scriveva il 27 luglio a Bussy che « votre critique de *la Princesse de Clèves* est admirable, mon cousin. Je m'y reconnois.... »; lui a sua volta le aveva ribadito qualche giorno prima:

> .... si nous nous mélions, vous et moi, de composer ou de corriger une petite histoire, je suis assuré que nous ferions penser et dire aux principaux personnages des choses plus naturelles que n'en pensent et disent ceux de *la Princesse de Clèves*....

e la cugina di buon grado conveniva il 9 agosto che « votre critique et la mienne étoient jetées dans le même moule ». Mme de Montmorency gli aveva scritto sin dalla primavera di essere scontenta della « jolie confidence » fatta da Madame de Clèves al marito e si era successivamente associata con molta umiltà ai suoi rilievi; anche Corbinelli aveva fatto altrettanto, dopo avergli chiesto se trovava lo stile del romanzo adatto alla vicenda (e Bussy si limitò a ripetere che Mme de Lafayette « conte bien ») ed avergli osservato di aver trovato « fort bonne presque partout » la critica del Bouhours (ovvero di Valincour). — Nulla di nuovo, quindi, in queste missive: un compiacimento molto intellettuale davanti alla grazia della *Princesse de Clèves*, un certo fastidio ad accettare nella loro logica le conseguenze dell'analisi di Mme de Lafayette.

---

[26] Chi se ne risentì fu Segrais, che così insorse in difesa dell'amica: « M. de Bussy trouve mauvais, dans ses lettres, que la princesse de Clèves déclare à son mari le penchant qu'elle avoit pour M. de Nemours, prétendant que cela n'est pas possible; mais ce qu'il en dit ne mérite pas de réponse, parce qu'il n'entendoit pas la beauté de ces sortes d'ouvrages.... » (in *Segraisiana; ou Mélange d'histoire et de littérature,* La Haye, P. Gosse, 1722, p. 94).

D'altra parte era stato lo stesso Bussy, sin dal 12 agosto, ad approvare per primo la critica delle *Lettres* (che cominciavano a circolare in quei giorni), scrivendo a Mme de Sévigné che « notre critique de *la Princesse de Clèves* est de gens de qualité qui ont de l'esprit; celle qui est imprimée est plus exacte, et plaisante en beaucoup d'endroits »: e altri complimenti avrebbe rivolto a questo volume in lettere dell'autunno. In effetti, quest'uomo seppe almeno giustamente definire la natura del proprio intervento; e legettimo era l'accostamento alle pagine di Valincour, anche se Bussy fu critico assai meno *plaisant*. Si tratta di poche parole, ma anche di un'altra conferma che questa *querelle*, pur raccogliendo voci provenienti da ambienti diversi e talvolta reciprocamente insofferenti, trovò discordi i propri protagonisti assai più su certi particolari accolti nel romanzo che non sul giudizio di fondo. Questo naturalmente possiamo dirlo oggi, non poteva notarlo Mme de Lafayette; ma è un fatto che davanti al suo romanzo certi limiti teorici e di gusto rimasero praticamente invalicabili per tutti i contemporanei, sospingendoli più volte, al di là delle dispute occasionali, verso una significativa concordanza di vedute. E parliamo meno dei limiti della sensibilità del tempo, quanto di quelli che discendevano da una tradizione specifica al genere.

### 4. Valincour e Charnes: L'intreccio.

Le *Lettres à Madame la Marquise* apparvero nelle librerie nell'estate del 1678: ne era anonimo autore un giovane venticinquenne, Jean-Henry du Trousset de Valincour. Questo giovanotto non aveva allora le spalle abbastanza solide per sfidare impunemente questa o quella *coterie* letteraria, senza dire che a un anonimo romanzo si poteva ben rispondere con una critica anonima; tutto ciò serviva poi a stuzzicare la curiosità dei lettori, dato che la caccia all'autore costituiva allora un passatempo tanto innocente quanto diffuso. La congettura che ebbe maggior fortuna, come si è accennato, fu quella che attribuì il volume al Bouhours: [27] e fu una congettura che prese solide radici, se è vero che l'interessato, nonostante tutte le sue precipitose smentite, non riuscì più ad ottenere udienza per tutta la vita da Mme de Lafayette. Il nome del vero autore delle *Lettres* cominciò comunque ad essere sussurrato abbastanza presto, anche se Valincour non uscì mai dal proprio riserbo: ufficialmente, il volume gli fu attribuito in maniera non equivoca soltanto dopo la morte, grazie a quell'*Éloge* pronunciato da Fontenelle e al discorso che La Motte tenne all'*Académie française* per ricevere il suo successore. Anche a nostro parere, comunque, è estremamente proba-

[27] Su questa attribuzione e sugli strascichi che ne seguirono, cfr. A. Pizzorusso, *op. cit.*, pp. 139-140 (n. 117): vi sono riportati numerosi dati e testimonianze. Più oltre (pp. 145-146), lo studioso riferisce compiutamente sulla azzardata attribuzione a Barbier d'Aucour delle *Conversations* di J. A. de Charnes.

bile che il Bouhours abbia consigliato e guidato il giovane critico almeno nella redazione della terza lettera del volume: quella dedicata al linguaggio nella *Princesse de Clèves*. Valincour non aveva ancora un'erudizione sufficiente per poter punzecchiare con tanta competenza filologica e grammaticale le pagine del nostro romanzo: e un purista come l'autore delle *Nouvelles Remarques sur la langue française* può benissimo essergli stato accanto durante la stesura dell'ultima parte della sua critica, ispirando anche il tono di molti altri brani delle *Lettres*.

Quest'opera non doveva restare a lungo senza risposta: e nel maggio del 1679 il Barbin fu probabilmente lieto di poter pubblicare un volumetto, tutto traboccante di risentimento, dove si rispondeva punto per punto alle critiche del futuro *académicien*. Si trattò delle *Conversations sur la Critique de la « Princesse de Clèves »*: probabile autore ne fu un oscuro letterato e traduttore, l'abate Charnes,[28] che da questa sua fatica non acquistò certo nuova luce perché anch'egli, come gli altri, si tenne al riparo dell'anonimato. Sulla paternità delle *Conversations* si discusse assai meno, anche se taluni vollero attribuirle a Barbier d'Aucour, contrapponendolo anche in questo caso al Bouhours: ma non esistono elementi precisi per giustificare una tale attribuzione. Piuttosto, da alcuni indizi già sottolineati, si può ritenere che Charnes badò a stendere il proprio volume tenendosi in frequente contatto con Mme de Lafayette ed i suoi: l'abate, tra l'altro, si vantava di essere informato « de bonne part » (p. 231) a proposito di molti particolari concernenti la stesura del romanzo.[29] Se sulle *Lettres* il giudizio della critica è oggi discorde (quando ci sia), quasi tutti gli studiosi invece ignorano Charnes o non gli concedono alcun credito: le *Conversations* paiono troppo verbose e troppo permeate di risentimento personale per poterle considerare un'opera criticamente valida. È vero che questo volumetto è tutto un susseguirsi di colpi tirati più o meno alla cieca contro il fantasma di Valincour: ma se si ha cura di leggerlo attentamente e di sfrondarlo di tutte le sue contraddizioni e le sue cattiverie, è agevole constatare che ci si trova di fronte a un documento di un interesse non inferiore a quello delle *Lettres*. Oltre a tutto, attraverso Charnes, parlarono indirettamente Mme de Lafayette, gli Huet, i Segrais, i La Rochefoucauld e molti cosiddetti *Modernes*: e le *Conversations*, malgrado le loro insufficienze o i loro estremismi, riecheggiano spesso il pensiero di questo ambiente intorno al genere *roman*.

Valincour immagina di esporre a una innominata marchesa la propria opinione sulla *Princesse de Clèves*, riassumendo anche tutte le discussioni

---

[28] CHARNES J. ANTOINE (abbé de), *Conversations sur la Critique de la « Princesse de Clèves »*, Paris, Barbin, 1679, in-8°, pp. 364. Non ci risulta che quest'opera sia mai stata ristampata.

[29] Il MAGNE sostiene addirittura che Charnes scrisse le *Conversations* sotto dettatura dell'irata Mme de Lafayette; ma pensiamo che non occorra ricorrere a una tesi così estrema (e scarsamente documentabile) per convincersi dei legami di « sudditanza » tra l'oscuro abate e l'hôtel Lafayette (cfr. E. MAGNE, *Le coeur et l'esprit de Mme de Lafayette*, cit., pp. 237-238).

provocate in Parigi da questo romanzo; talvolta egli parla in prima persona, talvolta cede la parola a eruditi, letterati e dame. Le *Lettres* toccano rispettivamente tre aspetti dell'opera: la « conduite en général » e il modo con cui vengono presentati nel romanzo i vari avvenimenti; i « sentiments » dei principali personaggi; lo « style de l'historien » e il linguaggio. Tra le prime due parti, naturalmente, la distinzione non è rigorosa e Valincour stesso ammetterà che « en quelques endroits j'ai confondu les incidents avec les sentiments: ces deux choses sont quelquefois tellement liées ensemble, qu'il est difficile de les séparer.... » (p. 228). Si tratta, del resto, di una distinzione che abbraccia i vari aspetti sotto cui può essere considerata, secondo gli studiosi, la regola della *vraisemblance,* così essenziale in tutta la dottrina classica e particolarmente nel romanzo: [30] in primo luogo, se ne chiedeva il rispetto nell'intreccio e nell'invenzione per applicarla poi ai rapporti tra la finzione e la storia; quindi nella rappresentazione, venendo così a toccare il problema delle unità e degli episodi; infine ad essa doveva confermarsi la psicologia dei personaggi, giungendo così a fondersi con l'altra importante nozione delle *bienséances.*

* * *

Sul principio della verosimiglianza nell'intreccio (ovvero della sua naturalezza e della sua credibilità), Valincour e Charnes si trovarono d'accordo; il loro dissenso verteva invece sull'applicazione di tale principio nelle pagine della *Princesse de Clèves.* Le *Lettres* mettevano in dubbio che l'autore vi si fosse attenuto, mentre le *Conversations* sostenevano ad ogni costo che tutto nella vicenda era perfettamente verosimile. Ci sono, ad esempio, nel romanzo alcuni incontri casuali tra i principali personaggi che Valincour, sottilizzando forse eccessivamente, definì delle « entrevues méditées », non negandone la possibilità (che era un concetto ben distinto) ma la naturalezza e la spontaneità: a ciò badava soprattutto la critica del tempo, ma attenendosi in queste sue « esegesi » testuali a criteri notoriamente molto restrittivi. Al gusto di Valincour dispiacquero, tra l'altro, tanto l'incontro dal gioielliere tra Mademoiselle de Chartres e Monsieur de Clèves (pp. 92-94), quanto quella visita che Madame de Clèves fa al mercante di seta e che precede di poco il suo fuggevole incontro con il duca di Nemours (pp. 127

[30] Era questo un tributo che il romanzo doveva probabilmente pagare per la più ampia libertà di cui godeva rispetto ad altri canoni della poetica classica. Parlando degli impacci che si opponevano al drammaturgo, CORNEILLE scriveva: « Le roman n'a aucune de ces contraintes.... C'est pourquoi il n'a jamais aucune liberté de se départir de la vraisemblance, parce qu'il n'a jamais aucune raison ni excuse légitime pour s'en écarter ». (*Discours de la Tragédie,* in *Théâtre complet,* Paris, La Pléiade, 1950, t. I, p. 108). In questo senso si espresse anche il D'AUBIGNAC, anche se quest'abate considerava quasi tutti i romanzi del tempo assolutamente insufficienti da un punto di vista dottrinario: o perché completamente fantasiosi o perché concepiti come veri repertori di falsità storiche (cfr. D'AUBIGNAC (abbé Hédelin), *Macarise ou la reine des Isles Fortunées...,* Paris, J. du Brueil, 1664, t. I, pp. 124-126, 144, 149, ecc.).

e 220): due *incidents* con cui quasi si apre e si chiude il romanzo, e che servirono indubbiamente a Mme de Lafayette per anticipare certe situazioni psicologiche o per prepararne esteriormente una prima soluzione. Per l'incontro dal gioielliere Valincour affida a turno ai suoi immaginari interlocutori varie obbiezioni a questo passo del romanzo: le « femmes prudes » non ammettono che Madame de Chartres potesse inviare la figlia giovinetta, da sola, in un luogo a lei sconosciuto e dove nessuno la conosceva, mentre le « femmes habiles » sostengono che in ogni caso una fanciulla è troppo inesperta per poter adempiere a un compito così delicato come quello di scegliersi delle pietre preziose. Non si capisce poi che cosa Monsieur de Clèves potesse andare a fare nel negozio di un gioielliere; e in ogni caso si direbbe « que l'auteur les ait menés l'une et l'autre par la main » (p. 94) in questo negozio, mentre l'incontro sarebbe stato assai più plausibile se si fosse svolto, ad esempio, in una chiesa. Quanto alla visita che Madame de Clèves fa al mercante di seta, essa pare a Valincour soprattutto inutile, anche se poi osserva finemente che forse « cela a été mis pour nous faire voir combien les plus fortes résolutions des hommes sont peu de chose et qu'une bagatelle peut causer de grands désordres dans l'esprit le plus sage et le plus réglé » (p. 221).

Charnes contrappone alle sottigliezze del suo interlocutore tre o quattro pagine piuttosto prolisse (pp. 36-39), dove si vuol dimostrare che le « femmes prudes » avevano torto d'indignarsi (« il n'estoit pas necessaire aussi d'assembler la parenté pour aller assortir quelques pierreries. Cela seroit bon à quelque petite Bourgeoise prête à marier »: p. 37) e che quelle « habiles » dovevano almeno ammettere che Mademoiselle de Chartres avrebbe potuto limitarsi « à assortir les pierreries » senza acquistarle, se proprio non le si voleva concedere un discernimento sufficiente per procedere da sola a un acquisto di tal genere. E poi, incalza l'abate, perché mai bollare di « concerté » questo incontro tra i futuri coniugi? Niente di più naturale che « un homme de la qualité du Prince de Cleves » si recasse da un gioielliere; e, a parte ogni considerazione di rispetto religioso, era il « bon sens » stesso a suggerire che un simile incontro, con tutto il turbamento che esso provoca tra i due futuri sposi, assai meglio poteva aver luogo in un negozio piuttosto che in una chiesa. Quanto all'episodio del mercante di seta, se Valincour lo trovava inutile, Charnes altro non sa ribattere che il critico « ne se contente pas d'avoir tant tourmenté Monsieur de Cleves, il s'attache encore impitoiablement à persecuter sa Veuve » (p. 103), un tale episodio essendo invece perfettamente credibile.

È un primo esempio, abbastanza indicativo, della critica di questi due anonimi antagonisti: in queste e in molte altre pagine non sono i principî che dividono Charnes e Valincour, ma i fatti, se così si può dire, o, per lo meno, l'interpretazione concreta di questi principî. C'è poi da osservare che nelle battute dell'abate affiorano certi concetti e certi atteggiamenti che si ritroveranno spesso, pur nelle loro contraddizioni, in tutta la sua « controcri-

tica». Ad esempio, quell'affermazione un po' sdegnosa secondo la quale le critiche di «fatto» del concreto Valincour potrebbero, caso mai, rivolgersi a dei «petits bourgeois» e non invece a personaggi di alto rango come quelli ideati nella *Princesse de Clèves*: Charnes esaspererà più volte, senza coglierne le note più ricche e più nuove, quella concezione aristocratica di Mme de Lafayette, che poteva intendersi come l'ultima e più elevata sublimazione del preziosismo (e questa concezione, già dal suo primo rifiorire invisa a molti lettori contemporanei, che volentieri le opponevano gli scritti dei vari Sorel, Scarron e Furetière, tanto meno poteva giovare alla comprensione della *Princesse de Clèves* in un'epoca in cui apparivano con successo i primi modelli di quel *roman de moeurs* che Lesage e Marivaux avrebbero portato alla perfezione). O quel richiamo al «bons sens» che l'abate spesso farà con molta disinvoltura (salvo accusare Valincour di ignoranza dei canoni più elementari dell'estetica del romanzo), ma che fu anche un po' la bandiera di tutti coloro, *modernes* o meno, che mostravano una crescente insofferenza non tanto per le *règles* quanto per l'applicazione pedantesca che taluni ancora ne esigevano.

Né si può dire che un contrasto sul piano teorico emerga in tutte quelle altre parti in cui Valincour si attacca agli «incidents invraisemblables» e alle «adventures extraordinaires» che guastano qua e là, a suo avviso, l'armonia della vicenda. Charnes, ad esempio, non rispose se non fuggevolmente (p. 209) alle critiche mosse nelle *Lettres* all'episodio della lettera persa dal Visdomine: forse perché l'artificio denunciato da Valincour era effettivamente troppo scoperto per poterlo ribattere con un buon esito polemico. È vero, d'altro canto, che Valincour offrì a questo proposito un modello abbastanza tipico della sua puntigliosità critica, che non si limitava a denunciare l'espediente, ma lo sezionava in mille frammenti: tanto che le sue minuzie (pp. 102-104), qui e altrove, arrivano non di rado a infastidire il lettore. Dove invece i due critici tornarono a scontrarsi, pur restando sul piano delle interpretazioni contenutistiche, fu sui vari antecedenti della scena dell'«*aveu*». Diceva Valincour (pp. 107-11) che non solo era abbastanza strano che i tre principali personaggi del romanzo venissero tutti a ritrovarsi, per vie diverse, nel giardino di Columniers, ma soprattutto si sarebbe detto «que Monsieur et Madame de Clèves n'attendaient que lui pour paraître». E lui, il duca di Nemours, «tout botté» com'era, si esponeva in pieno giorno al rischio di trovarsi faccia a faccia con il Clèves, quasi senza nascondersi e senza lasciarsi aperta nessuna strada di fuga: «si j'écrivais des histoires, je me garderais bien de choisir un héros capable de faire une pareille folie», interloquiva una delle dame delle *Lettres*. Ma forse — riprendeva Valincour — era comprensibile che il Duca si comportasse in quel modo: toccava all'autore «de lui faire naître une occasion moins dangereuse, et surtout plus naturelle, pour entendre ce qu'il vouloit qu'il sût». E qui il critico inseriva quella battuta sugli *incidents* che denunciano troppo «l'histoire à dix volumes», che ricordavamo a proposito di analoghe parole

di Fontenelle; e proseguiva la sua polemica, ironizzando sullo smarrimento del Duca di Nemours nella foresta, dopo aver assistito alla confessione, « où tout autre qu'un héros de roman se serait enrhumé pour plus de huit jours ». La risposta di Charnes era invero tanto risentita nella forma quanto fiacca nella sostanza: l'abate arrivava perfino a disquisire su quell'aggettivo « *concerté* », con cui Valincour aveva definito l'incontro perché « ce mot là signifioit l'intelligence qui se trouve entre deux ou plusieurs personnes pour faire une mesme chose » (p. 74): l'autore delle *Lettres,* oltre a tutto, avrebbe usato a sproposito anche le parole! In realtà, secondo Charnes, tutto l'episodio sarebbe stato perfettamente credibile e « le hazard fait faire tous les jours des rencontres plus extraordinaires que celle là » (p. 72), come avrebbe cantato anche l'Ariosto, alludendo a un incontro dello stesso tipo, ma assai più singolare: [31]

> e così quel ne viene a un'ora, a un punto,
> ch'in mille anni o mai più non è raggiunto.

E quello smarrirsi del duca di Nemours nella foresta (« demeurons donc d'accord avec le Critique que Monsieur de Nemours est le Heros du Roman de la Princesse de Cleves; encore le vaut-il mieux Heros qu'enrûmé »: p. 76) giungeva del tutto a proposito, perché serviva a giustificare psicologicamente il successivo abbandonarsi di questo personaggio alle confidenze con il Visdomine e il suo momentaneo cedimento: e qui Charnes non aveva del tutto torto.

Non ci soffermeremo sulle altre critiche mosse da Valincour alla naturalezza dell'intreccio: si trattava della morte di Clèves, definitivamente stroncato da una ambigua ambasceria del suo gentiluomo, e dei successivi viaggi di Nemours a Columniers, anch'essi un po' fortunosi e poco convincenti sul piano dell'invenzione. Anche qui la polemica tra Valincour e l'abate non verteva tanto sui principî, quanto sul loro rispetto da parte del narratore: il problema era se *conduite* e *incidents* fossero verosimili e in armonia con la rappresentazione dei sentimenti. Charnes, infatti, pur accettando certe regole, rivendicava una autonomia interpretativa e una libertà di movimento per il romanziere che i più fedeli adepti della critica classica stentavano a riconoscergli. Non si trattava certamente, per chi poteva parlare per bocca dell'abate, di respingere ogni forma di disciplina: Mme de Lafayette era stata avviata su una strada ben diversa dai suoi consiglieri. Si trattava di battersi per una poetica propria al genere, dove, accanto a canoni particolari, i principî generalmente validi nella dottrina classica fossero interpretati più liberalmente e con mente rivolta alle specifiche esigenze del *roman* (e del romanzo nella sua più recente accezione di

[31] *Orlando Furioso*, c. I, stanza XLVIII. Poiché Charnes storpia abbastanza i versi ariosteschi, preferiamo citarli nel testo accolto in: L. Ariosto, *Orlando Furioso*, a cura di L. Caretti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954.

« *histoire* »).[32] Quanto a Valincour, se queste esigenze non gli furono ignote, egli andò spesso in cerca della verosimiglianza con un abito mentale che pareva ispirato da questo passo del D'Aubignac: [33]

> .... tout le monde a bien cru qu'elle devoit être gardée dans la principale action d'un Poëme, et dans les incidens qui se trouvent sensibles aux plus grossiers, mais on n'a pas été plus avant. Or l'on doit savoir que les moindres actions representées au Theatre, doivent être vraisemblables, ou bien elles sont entierement defectueses, et n'y doivent pas être.... Je ne puis consentir que le poète laisse ou suppose quelques incidens contre la vraisemblance dans ces premières aventures qui précèdent l'action representée, parce qu'il est contre la raison qu'une chose arrive vraisemblablement d'une autre qui n'est pas vraisemblable.

È vero che questa nozione poteva essere considerata ancora più pertinente al romanzo che non agli altri generi letterari; ma è noto che essa fu soprattutto elaborata nell'ambito della poetica drammatica. Una elaborazione a tratti assai angusta che Valincour, sempre attento alle leggi di questa poetica, riprese nella sua critica alla *Princesse de Clèves*. Egli badò molto — lo si è visto — anche alle « moindres actions »: e probabilmente non soltanto per la loro presunta inverosimiglianza, ma perché tendeva anche a considerarle come un ostacolo alla necessaria concentrazione e semplicità della storia. Siamo in una fase del gusto in cui perdono terreno i « sujets d'intrigue », per riprendere una definizione dell'abate D'Aubignac: [34] sono i « sujets de passion » che la critica e il pubblico più esigente cercano ogni giorno di più nel teatro e, in generale, in tutta la produzione letteraria. Al romanzo, tuttavia, molti concedevano ancora un maggior respiro: è quanto non vollero ammettere certe voci delle *Lettres* e Charnes, per difendere la libertà, si fece paladino di certe soluzioni forse troppo disinvolte e ripetute.

---

[32] Non è agevole servirsi di una precisa terminologia per classificare questa varia produzione romanzesca dell'ultimo trentennio del secolo: i contemporanei presero a servirsi di espressioni come *nouvelles historiques, histoires galantes, petits romans,* ecc. soprattutto per sottolineare anche con termini nuovi l'evidente distaccarsi dell'ultimo *roman* dai fluviali modelli del passato. Queste espressioni, d'altra parte, non soltanto erano usate con molta imprecisione, ma con esse non si usciva generalmente dall'ambito della poetica del romanzo, riflettendo assai più delle distinzioni di gusto che non di generi letterari.

[33] D'Aubignac (abbé Hédelin), *La Pratique du théâtre,* Amsterdam, Bernard, 1715. t. I, p. 67 (1ª ed., 1657).

[34] Qualche anno dopo Fontenelle, giudicando il romanzo *Eléonor d'Yvrée* di Mlle Bernard, doveva accennare nuovamente alla *Princesse de Clèves* in questi termini: « Je vous parle d'*Eléonor d'Yvrée* que je vous envoye. C'est un petit sujet peu chargé d'intrigues, mais où les sentiments sont traitez avec toute la finesse possible. Or sans prétendre ravaler le mérite qu'il y a à bien nouer une intrigue, et à disposer les événemens, de sorte qu'il en résulte de certains effets surprenans, je vous avoue que je suis beaucoup plus touché de voir régner dans un Roman une certaine science du coeur, telle qu'elle est, par exemple, dans la *Princesse de Clèves*. Le merveilleux des incidens me frappe une fois ou deux, et puis me rebute, au lieu que les peintures fidelles de la nature, et sur tout celles de certains mouvemens du coeur presque imperceptibles à cause de leur délicatesse, ont un droit de plaire qu'elles ne perdent jamais.... » (in « Mercure Galant », settembre 1687, pp. 324 e sgg.).

### 5. Valincour e Charnes: I rapporti tra finzione e storia e le nuove « Histoires galantes ».

Molto importanti sono senza dubbio quelle pagine delle *Lettres* e delle *Conversations* dove i due critici affrontarono il problema dei rapporti tra finzione romanzesca e verità storica: problema che non li trovò tanto divisi quanto l'altro, esaminato in connessione con il primo, sulla posizione del romanzo più recente rispetto agli altri generi letterari. Valincour, qui più che altrove, non sostenne rigidamente una tesi unica, come invece si sforzò di fare il suo risentito antagonista: ma affidò rispettivamente due compiti diversi a se stesso e a « un homme d'une grande érudition, et qui sait les choses dans leurs principes » (p. 131). Questo erudito sostiene con una certa solennità che certi principî vanno rispettati e che il culto del vero deve sempre animare il poeta; Valincour pare non volersi opporre, ma si limita a sottolineare la scarsa importanza che « ces personnages soient feints ou véritables, pourvu qu'ils nous donnent du plaisir » (p. 140). Si noti che in queste pagine i vari fermenti accolti nelle *Lettres* tendono, con particolare evidenza, a coagularsi su posizioni volutamente contrapposte: alle esigenze della sensibilità si oppongono con una accentuata pesantezza dottrinaria i diritti della ragione.

Questo è l'appunto principale che il « savant » muove alla *Princesse de Clèves*: « il n'y a rien de véritable, dans tout l'ouvrage, que quelques endroits de l'histoire de France, qui, à mon sens, devraient n'y être point » (p. 131). È vero, come egli aggiunge con una certa sufficienza, « que la fiction doit être permise aux faiseurs de romans aussi bien qu'aux poètes, au nombre desquels on les mets »; lo ricordava nella sua *Ars poetica* Orazio, cui il dotto allude senza nominarlo, e lo stesso principio era ripreso in quell'altro *Art poétique* del contemporaneo Boileau. Ma in ogni caso non si possono « inventer des choses qui choquent l'esprit »; e soprattutto il poeta deve aver chiaro a quale tipo di finzione egli intende mirare. Egli potrà voler fare opera di pura fantasia oppure ispirarsi a un soggetto storico, pretendendo di conferire alla propria creazione un fondo di verità:

> Il y a, me dit-il, deux sortes de fictions. L'une, dans laquelle il est permis à l'auteur de suivre son imagination en toutes choses, sans avoir aucun égard à la vérité: pourvu qu'il n'aille point contre le vraisemblable, il n'importe qu'il nous dise des choses qui ne sont jamais arrivées; c'est assez qu'elles aient pu arriver. Telles sont les comédies des anciens, et celles de notre temps; et les contes ou nouvelles, comme celles de Bocace et des autres qui en ont écrit.... La seconde sorte de fictions, c'est de celles qui sont mêlées de vérité, et dans lesquelles l'auteur prend un sujet tiré de l'histoire, pour l'embellir et le rendre agréable par ses inventions. C'est ainsi que se font les tragédies, les poèmes épiques, et ces sortes de romans que l'on a fait dans ces derniers temps, et à qui l'on donne l'air d'histoire, comme sont *Cyrus*, *Cléopâtre*, *Clélie*. Dans les ouvrages de cette nature, l'auteur n'est pas entièrement maître de ses inven-

tions; il peut bien ajouter à son sujet, ou en diminuer, mais ce ne doit être que dans les circostances. Le fondement de l'ouvrage doit toujours être appuyé sur la vérité, parce que les noms et les événements étant tirés de l'histoire, comme je l'ai déjà dit, ils sont connus de tout le monde (pp. 134-135).

La *Princesse de Clèves* — incalza l'erudito — non può che appartenere alla seconda categoria, dato il quadro storico in cui l'autore ha preteso di collocare la sua vicenda: e l'autore ha avuto il torto di non sapere abilmente fondere *fiction* e *histoire*, alterando gravemente quest'ultima. È inammissibile, ad esempio, che si accostino a un Enrico II e a un duca di Nemours, personaggi realmente esistiti, altre figure di pura fantasia come quelle di Madame e di Mademoiselle de Chartres; o si ricami su un duca di Clèves sposato, mentre egli rimase sempre scapolo. Se si trattasse di personaggi di scarso rilievo lo si potrebbe anche tollerare; ma « je suis pour la vérité, partout où je la trouve.... c'est un grand défaut d'introduire dans ces sortes d'ouvrages des personnes qui n'ont jamais été, lorsque ces personnes sont fort remarquables, comme des Rois, des Princes, ou des Princesses, ou de leur faire faire ce qu'elles n'ont jamais fait, comme de les marier, si elles n'ont point été mariées.... tous ces changements qui choquent directement l'histoire sont insupportables » (pp. 138-139). Queste alterazioni storiche — come gli obbietta Valincour — possono anche non urtare il gusto del pubblico, grazie a tutto l'*agrément* che l'autore ha saputo infondervi: ma lo spirito umano è troppo fiero per tollerare a lungo, in una tragedia come in un romanzo, elementi visibilmente falsi o impossibili. Le stravaganze dell'Ariosto e tutto l'armamentario dei « nos vieux romanciers » possono ancora incantare i fanciulli, ma « l'esprit raisonnable ne peut s'attacher à rien qui soit visiblement faux; et s'il n'est pas capable d'être toujours appliqué à la vérité, il ne veut du moins rien souffrir qui la combatte » (p. 141). Omero, Virgilio, il Tasso costituiscono gli esempi da imitare: essi, pur non promettendo la verità nei loro poemi, misero sempre ogni cura per rendere verosimile tutto quanto dicevano.

Ma vale la pena di applicare le *règles* del poema epico a « ces sortes de bagatelles »? È un'altra delle obbiezioni che Valincour muove in prima persona al suo *alter ego*; e questi risponde, con simulata liberalità, che non si tratta « d'autres règles que celles du bon sens ». D'altra parte il dotto aggiunge a questo punto una precisazione molto interessante:

.... je prétends que ceux qui écrivent ces sortes de petites histoires, qui sont devenues si fort à la mode dans notre temps, sont bien plus obligés à garder l'exacte régularité, que ceux qui font de grands poèmes.... Ne voyez vous pas, me dit-il, que la nature du poème, de soi ne consiste que dans la fiction, et que plus le poème est grand et relevé, plus les fictions doivent être grandes et extraordinaires? Ainsi les poètes, au commencement de leurs ouvrages, ne nous promettent pas tant de vérités que des mensonges vraisemblables.... Cependant, après toutes ces déclarations, voyez quel soin ils apportent à rendre vraisemblable tout ce qu'ils disent, et avec quelle sévérité l'on les condamne lorsqu'ils y ont manqué.

Croyez-vous que les auteurs des historiettes doivent avoir plus de privilège, eux qui nous proposent leurs écrits comme des Mémoires, comme des événements véritables (pp. 144-145)?

A queste e ad altre severe obbiezioni, Valincour oppone sommessamente, ma con sufficiente chiarezza, le ragioni di coloro che al poeta chiedono semplicemente un'opera gradevole, poco curandosi se essa corrisponda o meno a quelle « règles si sévères » che gli eruditi hanno elaborato. È anche la posizione di Charnes, che vorrà tuttavia sostenerla sul piano della teoria battendo strade diverse da quelle del suo antagonista; ma vediamo intanto di approfondire il significato di questo dialogo molto importante, con cui si chiude la prima delle *Lettres*.

Prima di tutto vi è ribadito il principio che il romanzo deve generalmente ispirarsi alle norme del poema epico. Si tratta, come è noto, di una delle prime tappe cui pervennero i teorici, quando non disdegnarono di occuparsi del *roman* (di questo genere relativamente nuovo rispetto agli altri tradizionali): dai primi accenni in tal senso fatti da Jacques Peletier nel suo *Art poëtique* e riecheggiati da alcuni suoi ripetitori, questa teoria fu ripresa e confermata ampiamente nel corso del primo cinquantennio del secolo XVII. Successivamente (e la nostra *querelle* ne costituisce una conferma di rilievo), essa doveva subire la sua naturale evoluzione; ma non tale da scuoterne decisamente le fondamenta, se un Boileau poteva a giusto titolo parlare nel 1700 di « ces poëmes en prose que nous appelons *Romans* ».[35] Ad ogni modo, uomini come Scudéry, Chapelain, Desmarets de Saint-Sorlin, Segrais, lo stesso Furetière (e praticamente ogni altra figura di rilievo che si soffermò sul problema) avevano sempre più considerato il romanzo come un genere estremamente affine, per procedimenti e struttura, al poema epico e sottoposto alle sue leggi. E l'accordo tra teorici e romanzieri, almeno sotto questo aspetto, era completo, se è vero che al romanzo « eroico », nella sua accezione di romanzo epico, mirarono dopo il 1640 tutti i nomi più in voga: La Calprenède e i due Scudéry non sono che i rappresentanti più acclamati di tutta quella numerosa schiera di scrittori che battono, almeno per un ventennio, le vie dell'epopea in prosa e costituiscono i *faiseurs de romans* per eccellenza. Anch'essi, come i dottrinari, erano mossi da una esigenza di ordine e di chiarezza, anche se le apparenze potrebbero far supporre il contrario; e se teoricamente non si ammetteva l'autonomia del genere, era già un passo avanti l'imparentarlo concordemente con il più nobile poema epico e tentare di sottoporlo alle *règles* ad esso proprie. Naturalmente questa iden-

35 Nella *Lettre à M. Charles Perrault*, dove Boileau badò anche ad insistere, come non pochi suoi contemporanei, sull'azione corruttrice di molti romanzi: « .... il y a des genres de poésie, où non-seulement les Latins ne nous ont point surpassés, mais qu'ils n'ont pas même connus; comme, par exemple, ces poëmes en prose que nous appelons *Romans*, et dont nous avons chez nous des modèles qu'on ne sauroit trop estimer, à la morale près qui y est fort vicieuse, et qui en rend la lecture dangereuse aux jeunes personnes » (in *Oeuvres complètes*, Paris, Hachette, 1906, t. II, pp. 212-218).

tificazione era più o meno relativa, secondo l'importanza che si voleva concedere al *poème* in prosa: per un D'Aubignac, ad esempio, il romanzo non si distingueva dall'epopea « que par la versification »,[36] mentre un Huet, pur accettando questo « tres-grand rapport » tra i due generi, parlava anche di « differences essentielles »[37] ed assumeva posizioni più liberali in quel suo *Traité de l'origine des romans*, che costituì primo organico compendio di questa materia.

Oltre che al poema epico, l'erudito contraddittore di Valincour accosta il romanzo anche alla tragedia, altro genere di *fiction* che i romanzieri possono prendere a modello. Che il romanzo più recente, dal 1640 in poi, si sia avviato decisamente sulla strada della storia gli pare evidentemente costituire un dato di fatto sufficiente, e ormai fermo, per stabilire questo secondo confronto. È vero, del resto, che un intrecciarsi di note storico-politiche e intrighi romanzeschi caratterizzò ugualmente romanzo e tragedia nel primo periodo della loro rinnovata fortuna, costituendo il dato più appariscente, anche se non il solo, che giustificava un ideale contatto tra i due generi. E se poi la tragedia sempre più si volse allo studio delle passioni, acquistando progressivamente semplicità e concentrazione, anche le ultime *histoires galantes* tentavano di battere la stessa strada, collocando al centro del quadro storico l'amore: era quanto avveniva, pur nella loro profonda diversità, tanto nel teatro di Quinault quanto nelle tragedie di Racine. Questo secondo accostamento è poi ulteriormente ribadito, quando l'erudito suggerisce che « puisque l'auteur voulait imiter les grands romans dans les aventures extraordinaires, il devait aussi les imiter dans le reste, et donner à chacun de ses héros un confident de qui l'on eût pu apprendre leurs aventures secrètes » (p. 147): entra in giuoco uno di quei tipici espedienti teatrali, cui si è accennato, sempre più frequentemente accolti negli interminabili romanzi di tipo tradizionale. I romanzieri se ne servivano per circoscrivere nel tempo la loro vicenda; i critici potevano legittimamente scorgervi un'ulteriore conferma dell'influenza, anche strutturale, della tragedia sul romanzo.

Su questo duplice apparentamento, ribadito da questo dotto personaggio delle *Lettres*, si innesta, come si è visto, il problema dei rapporti tra finzione letteraria e verità storica. È noto che almeno da un quarantennio ci si volgeva sempre più alla storia nella teoria e nella pratica dei *grands genres*: la base storica doveva conferire loro un'aura di nobiltà morale e soprattutto quella maggiore credibilità cui aspirava la *raison* ormai dominante tutto lo spirito del secolo. Ma è anche noto che questa concezione strumentale, se così possiamo definirla, della storia nel campo dell'epica, della drammaturgia e del romanzo fu fonte di gravi infedeltà storiche: verità e verosimiglianza storica non coincidevano forzatamente e, se un contrasto sorgeva tra di loro, era

---

[36] « .... tout le reste leur est commun, l'invention, la disposition, la fabrique et les ornements » (in *Macarise...*, t. I, p. 144).

[37] *Traité*, p. 7.

alla seconda che si doveva badare. Il concetto di *vraisemblance* nell'intreccio, già inteso in senso restrittivo rispetto alla originale formulazione aristotelica e alle interpretazioni che ne avevano dato i critici italiani del '500, si definì ulteriormente attraverso le polemiche sulla funzione della storia nella finzione letteraria e sui criteri cui gli autori dovevano attenersi in quel loro ricorrere ad elementi storici: sotto questo aspetto è stato giustamente ricordato che « c'est la querelle du *Cid* qui fera faire à la règle de la vraisemblance le pas décisif, la querelle du *Cid* qu'engage Scudéry et dont Chapelain est le principal arbitre ».[38] Da allora, nonostante l'opposizione di un Corneille, del resto molto temperata, si delinea con precisione la strada che sarà percorsa da tutta la dottrina classica: il poeta faccia utilmente appello alla storia, ma sempre subordinandola a quella nozione di *vraisemblance* il cui rispetto, tra l'altro, è condizione indispensabile perché l'arte possa efficacemente svolgere la funzione moralizzatrice che tutti gli spiriti più eletti le affidano. La verosimiglianza, insomma, impone alla storia di pagare il suo contributo per soddisfare quella aspirazione alla verità, e alla verità moralizzatrice e universale, che ha fatto elaborare questa *règle* fondamentale: e la storia lo paga, conferendo con la propria presenza elaborata maggior valore alla finzione letteraria e contribuendo con il proprio sacrificio al raggiungimento di quella « idée universelle des choses »,[39] cui ugualmente l'arte deve aspirare attraverso la propria naturalezza.

È vero che questa libertà davanti alla storia si doveva arrestare davanti a fatti di *connaissance publique*: la loro manomissione avrebbe urtato la verosimiglianza della finzione letteraria, così come si andava contro il verosimile, lo si è detto, insistendo su fatti veri ma poco naturali e credibili. L'erudito delle *Lettres* trova infatti lo spunto per la propria critica in certe falsificazioni storiche, reali o presunte, accolte nella *Princesse de Clèves*: ed egli, che ad ogni passo proclama il culto del vero, non vuole ammetterle nemmeno in un romanzo. Ma l'equivoco di tutta la dottrina classica (equivoco che richiede indulgenza, del resto, perché frutto di un'ansia di verità universale) permea di sé tutte queste pagine delle *Lettres*: non era il culto della verità storica ad impedire la deformazione di certi fatti di dominio pubblico, era il culto della verosimiglianza che ne imponeva talvolta il rispetto. E se per certi dati storici troppo noti la verità non poteva essere opportunamente rimaneggiata e trasfusa nella verosimiglianza, il poeta poteva anche evitare di servirsene: « toutes les vérités ne sont pas bonnes pour le théâtre »,[40] aveva sentenziato Chapelain, stabilendo un principio basilare della dottrina classica, ma che apriva anche, al tempo stesso, una via di fuga. Senza dire che quando que-

---

[38] R. Bray, *op. cit.*, p. 198.

[39] Sono parole di Chapelain: « L'art se proposant l'idée universelle des choses, les épure des défauts et des irregularités particulières que l'histoire par la sévérité de ses lois est contrainte d'y souffrir » (*Sentiments de l'Académie*, cit. da R. Bray, *op. cit.*, p. 213).

[40] *Ibidem*, p. 210.

sti fatti storici di dominio pubblico dovevano forzatamente essere immessi in una finzione letteraria, sè ne rispettava la verità, ma la verità generalmente accolta dall'*opinion commune*: e che non sempre poteva coincidere con la verità storica. L'aveva detto, tra i molti, Racine, la cui tragedia è stata definita l'illustrazione delle teorie di Chapelain e dell'abate D'Aubignac; il grande tragico, abbandonando per la sua *Andromaque* la tradizione di Euripide e di Virgilio sul secondo matrimonio di Andromaca e sull'esistenza del figlio Molosso, si era così giustificato: « Mais ici il ne s'agit point de Molossus. Andromaque ne connaît point d'autre mari qu' Hector, ni d'autre fils qu'Astyanax. J'ai cru en cela me conformer à l'idée que nous avons maintenant de cette princesse ».[41] E una concezione del tutto analoga aveva espresso l'interlocutore di Valincour quando, per difendere le presunte alterazioni storiche in cui erano incorsi i grandi poeti epici, da Omero al Tasso, aveva così argomentato: « il suffit que le fond de cette histoire, de la manière dont les poètes l'ont écrite, était répandu parmi le peuple comme une chose véritable » (p. 133).

Date queste premesse, si comprende come Valincour arrivi a caldeggiare per le recenti « petites histoires » una struttura, che è molto interessante per un'ulteriore chiarificazione della poetica del romanzo in quegli anni, ma in cui i rapporti tra finzione e storia sono ancora una volta snaturati a vantaggio della prima: nonostante l'indubbia cautela del critico e il suo sforzo per non aggiogare l'una all'altra, ma per giungere ad una loro reciproca e totale identificazione. La funzione strumentale della storia nel romanzo trova ancora una formulazione teorica in queste parole:

> Je voudrais donc prendre pour le temps de mon ouvrage un siècle fameux par de grands événements et célèbre par les personnes illustres qui y auraient vécu. Je choisirais ceux de ces grands événements qui auraient le plus éclaté, et dont les historiens ne nous auraient point laissé le détail ni les circostances. Je tâcherais d'en inventer par rapport à mon sujet. Je voudrais si bien surprendre mes lecteurs, qu'il leur semblât que je n'aurais écrit que ce que les historiens auraient oublié d'écrire, ou ce qu'ils auraient laissé pour ne pas entrer dans un trop grand détail. Enfin, je voudrais que mes fictions eussent un rapport si juste et si nécessaire aux événements véritables de l'histoire, et que les événements parussent dépendre si naturellement de mes fictions, que mon livre ne parût être autre chose que l'histoire secrète de ce siècle-là, et que personne ne pût prouver la fausseté de ce que j'aurais écrit (p. 142).

Servirsi della storia, quindi, secondo una ormai solida tradizione: e della storia più aulica. Al tempo stesso, tuttavia, prescegliere avvenimenti tanto illustri quanto ancora indefiniti nel loro reale profilo storico: e su questo scenario, nobile e discreto al tempo stesso, costruire liberamente « l'histoire secrète » del secolo. Una « histoire secrète » in cui la verosimiglianza dell'invenzione sia tale da far identificare la finzione con la storia, senza d'altra

[41] Seconda pref. di *Andromaque* (in *Oeuvres complètes*, Paris, La Pléiade, t. I, p. 261); si veda anche la pref. di *Bajazet*.

parte che quest'ultima, colta nei suoi aspetti più indeterminati, venga ad esserne turbata.

Vedremo che anche Charnes attribuirà alla storia un'analoga funzione, altrettanto ispirata al tirannico canone della *vraisemblance*: il contrasto tra i due critici si manifesterà su altri aspetti della questione. Charnes rivendicherà soprattutto la piena autonomia della *histoire galante* rispetto al poema epico e alla tragedia; e si batterà perché lo sfondo storico sia non tanto solenne ed aulico, quanto moderno e vicino al gusto e all'interesse dei contemporanei. Ma l'« autonomia della storia », la verità storica non troveranno nelle pagine dell'abate un posto più importante di quello che è loro riconosciuto nelle *Lettres*; bisognerà attendere l'intervento di un Bayle perché il problema venga impostato con maggior rigore. Del resto, come si poteva pretendere questo rigore dai narratori, se i veri e propri *historiens* di quegli anni, volenti o nolenti, adottavano spesso criteri di ricostruzione storica di tipo chiaramente *romanesque*? [42] Su questo punto il XVII secolo, nonostante le insofferenze dottrinarie del D'Aubignac o le sfuriate di Sorel,[43] non può dunque spingersi oltre: i due principali protagonisti della *querelle* ne forniscono una chiara conferma. Anche Huet, non fornendo certo un contributo di chiarezza a que-

---

[42] Doveva ricordarlo Charnes, facendosi eco del malumore dei contemporanei (cfr. più oltre: p. 593); ma è anche vero che questi criteri, che facevano un largo posto alle congetture e alle divagazioni sulla vita privata dei personaggi storici, erano poi quelli che il pubblico più vasto dimostrava maggiormente di gradire. Siamo in un'epoca in cui non ci si limita a pretendere la cornice storica nella finzione letteraria, ma in cui gli storici stessi non possono sottrarsi all'aneddotica psicologica e all'analisi moralistica (alcuni di essi, come è noto, miravano programmaticamente alla « histoire secrète »: esemplari, in questo senso, personaggi come Varillas e Saint-Réal).

[43] Certamente Sorel polemizzò vivacemente contro l'abuso della cornice storica nei romanzi e le relative grossolane falsificazioni (soprattutto nel II capitolo « Censure des Fables et des Romans » del suo *De la Connoissance des Bons Livres....*). Ma diremmo che egli si limitò soprattutto a reagire contro questa consuetudine, senza tuttavia indicarne con chiarezza le vie d'uscita. Questa polemica gli servì piuttosto per ribadire due concetti che gli stavano a cuore: in primo luogo, la superiorità dei *Romans comiques* sui romanzi « eroici » (già nella *Bibliothèque Françoise*, ed. cit., pp. 188-189, egli aveva scritto: « Les bons Romans Comiques et Satyriques semblent plûtost estre des images de l'Histoire que tous les autres; les actions communes de la Vie estans leur objet, il est plus facile d'y rencontrer de la Verité.... on rencontre là plûtost le genre vray-semblable, que dans les Pieces Heroïques qui ne sont que fiction »; e nell'opera successiva osservava: « [Quelques Autheurs] ne voyent pas que les bons Livres comiques sont des Tableaux naturels de la Vie humaine, au lieu que pour eux il ne nous representent souvent que des Heros de masquarade, et des avantures chimériques. Les personnes de mérite et de bonne condition servent de sujet aux Romans comiques, autant que les gens de basse étoffe. Chacun est estimé selon qu'il réussit à son dessein »: p. 158; e si potrebbero trarre dai suoi molti scritti varie altre citazioni in tal senso). L'altra sua tesi fu quella della costante superiorità della pura « storia » anche sui migliori romanzi: « l'our en parler franchement, quand l'on auroit fait le meilleur Roman du Monde, et le plus dans les Reigles, que seroit-ce enfin, sinon une chose qui ressembleroit à une Histoire en quelque sorte, et qui pourtant ne seroit point une Histoire?... Il ne faut donc pas se persuader, que quelque Roman que ce soit puisse jamais valoir une vraye Histoire, ny que l'on doive aprouver que l'Histoire tienne en aucune sorte du Roman » (*De la Connoissance...*, pp. 172-173). Era anche questa una tesi che aveva bisogno di essere sostenuta contro l'opposta convinzione di molti contemporanei, che piegavano la storia alle esigenze della finzione (e secondo quei criteri cui si è accennato nel testo) anche per poter proclamare la superiorità del *Roman* sulla *vraie Histoire*. — Su tutta questa questione rimandiamo alle *op. cit.* del Bray, del Magendie, del Pizzorusso, ecc.

sta antica quanto complicata questione, aveva esaltato in *Zayde* il modello più felice per colui che si fosse accinto a tracciare la storia delle imprese di Luigi XIV, perché « la posterité douteroit si ce seroit une Histoire, ou un Roman ».[44] E Segrais, che aveva avuto il merito di formulare sin dal 1656 quella distinzione tra romanzo e novella,[45] che ebbe una indubbia funzione chiarificatrice nella storia della poetica del genere, ammetteva tuttavia l'opportunità di « corriger pour ainsi dire les erreurs de l'histoire, dans laquelle, pour le plus souvent, les téméritez du hazard et les injustices de la fortune règnent avec tant d'empire ».[46] E quando, una decina di anni dopo, le *petites histoires* prendono il sopravvento sui romanzi interminabili, dopo essere state così a lungo disdegnate dagli autori francesi, si potrà al massimo concedere a questi autori il merito di non « corriger l'histoire » ad ogni passo, ma di limitarsi più spesso a costruire l'« histoire secrète » dei personaggi su uno sfondo storico che tuttavia è sempre considerato, anche se moderno, come un comodo veicolo per la finzione letteraria. Lo scrupolo di una maggiore verità storica si accompagna senza dubbio alla crescente insofferenza verso la prolissità romanzesca: già la novella era stata sempre più *vraie* del romanzo, secondo il riconoscimento di molti, e su questa strada, prima ancora che la moda porti alla ribalda Mme de Villedieu, Boursault, Vaumorière, Boisguibert, Préchac e molti altri autori di *nouvelles historiques*, troviamo le *Nouvelles Françoises* (1656) dello stesso Segrais e la *Princesse de Montpensier* (1662). Né Mme de Villedieu fu la sola a piccarsi di presentare le proprie operette come « des vérités historiques »,[47] come furono in molti a cercare sinceramente di procurarsi una seria documentazione attorno a quegli avvenimenti storici presi a pretesto per introdurre la finzione letteraria. Era anche il momento in cui pullulavano, accanto alle *nouvelles historiques* propriamente dette, quei *mémoires* che ormai assai poco da esse si distinguevano, come osservava l'erudito delle *Lettres*: tuttavia solo una chiara differenziazione tra storia e finzione letteraria poteva realmente impedire il permanere di questo equivoco fondamentale. E questa innegabile ricerca della verità, al di là del verosimile, continuava ad essere impacciata dall'asservimento della storia all'invenzione.

---

[44] *Traité*, p. 67.

[45] « Il me semble que c'est la différence qu'il y a entre le Roman et la Nouvelle, que le Roman écrit ces choses comme la bien-scéance le veut, et à la manière du Poëte; mais que la Nouvelle doit un peu davantage tenir de l'Histoire et s'attacher plustost à donner les images des choses comme d'ordinaire nous les voyons arriver, que comme nostre imagination se les figure » (in *Les Nouvelles Françoises...*, Paris, ed. A. de Sommaville, 1657, pp. 240-241).

[46] *Ibidem*, p. 237.

[47] Pur avendo negato che il suo *Journal amoureux* del 1669 potesse aspirare a questa qualifica, Mme de Villedieu si affrettò invece a raccomandare per questa loro presunta qualità le sue *Annales Galantes* apparse nell'anno successivo; tuttavia essa ammise di aver « ornato » anche lei la storia e di aver adombrato intrighi contemporanei sotto le vicende narrate: « Je n'ai point de mémoires plus fidèles que mon jugement; quand on m'en fournira quelques-uns, où mes Héros parleront mieux que dans les Annales, je consens à rapporter leurs paroles propres. Mais tant que les Historiens les rendront muets, je croirai pouvoir les faire parler à ma mode.... Faut-il donc s'étonner

* * *

Un equivoco, comunque, non tale da giovare a quella Mme de Lafayette che andava definendo il proprio libro come dei *mémoires*.[48] Già questo confondere tra romanzo e memorie poteva urtare il « grammarien » delle *Lettres*, che preferiva anche per il più recente romanzo una contaminazione provocata dal commercio con generi più robusti e definiti; ma nella *Princesse de Clèves*, soprattutto, molti non potevano trovare sufficientemente abile e manipolato quel dosaggio tra storia e finzione, che restava sempre la formula del giorno. Proprio questo distacco tra vicenda sentimentale e ambiente storico doveva svelare, nelle pagine in cui si faceva manifesto, la debolezza di taluni particolari storici riesumati da Mme de Lafayette: come la svelava in tutti quei *mémoires* di analoga struttura e alla moda, dove il giuoco non era sufficientemente abile (a parte, ovviamente, certe infedeltà troppo scoperte, irritanti per i contemporanei e, comunque, facilmente individuabili). Si aggiunga la lecita pretesa di attendersi dai romanzieri-memorialisti un maggior scrupolo di fedeltà storica: e si comprenderà che la strada scelta da Mme de Lafayette per la propria garbata auto-difesa non era la migliore agli occhi dei suoi critici. Tuttavia questi critici avrebbero potuto prendere meno alla lettera il suggerimento della scrittrice e ricavarne più generose riflessioni: accorgersi, al di là di ogni altra considerazione, che nella *Princesse de Clèves* si poteva soprattutto ritrovare l'*allure* dei più felici libri di memorie di quegli anni. Il distacco sapiente e intenzionale con cui il quadro storico viene adattato alla vicenda, il modo stesso con cui sono introdotti gli eventi: erano elementi poco familiari agli stessi romanzieri camuffati da memorialisti, elementi attinti direttamente alle fonti (forse suggeriti dallo stesso La Rochefoucauld dei *Mémoires*), dai quali il romanzo come genere non poteva che ulteriormente arricchirsi. Del resto, noi oggi sappiamo che Mme de Lafayette fu l'autrice anche di quei *Mémoires de la Cour de France* e soprattutto di quella *Histoire de Madame Henriette d'Angleterre*,[49] le cui affinità con l'opera più insigne sono innegabili da un punto

si ce qui est arrivé dans les premiers siècles a quelque rapport avec ce qui arrive dans celui-ci?» (cit. da A. Pizzorusso, *op. cit.*, p. 125).

[48] Nella lettera cit. al Lescheraine del 13 aprile 1678: « Un petit livre qui a couru il y a quinze ans, où il plut au public de me donner part, a fait qu'on m'en donne encore à *La Princesse de Clèves*.... Je le trouve très agréable, bien écrit sans être extrêmement châtié, plein de choses d'une délicatesse admirable et qu'il faut même relire plus d'une fois; et surtout, ce que j'y trouve, c'est une parfaite imitation du monde de la Cour et de la manière dont y vit. Il n'y a rien de romanesque et de grimpé. Aussi n'est-ce pas un roman: c'est proprement des mémoires et c'était, à ce que l'on m'a dit, le titre du livre, mais on l'a changé ». È probabile che questa « interpretazione autentica » fosse giunta all'orecchio di Valincour e che egli mirasse direttamente all'autore della *Princesse de Clèves* anche dietro il suo generico riferimento ai romanzieri con pretese di memorialisti.

[49] La *Histoire de Madame Henriette d'Angleterre*, redatta tra il 1664 e il 1669, fu completata da Mme de Lafayette nel 1684, quando vi aggiunse una prefazione ed il racconto della morte dell'amica: l'opera fu pubblicata nel 1720. Di undici anni dopo è la prima edizione dei *Mémoires de la Cour de France pour les années 1688 et 1689*, alla cui stesura Mme de Lafayette si era dedicata nei suoi ultimi anni di vita (essa era nata,

di vista strutturale e psicologico: affinità di tono, in primo luogo, cui si accompagna anche in queste memorie l'affiorare di elementi romanzeschi. Ma siamo qui davanti ad uno di quei «silenzi» della *querelle,* di cui si diceva all'inizio.

Le obbiezioni di Charnes a queste pagine delle *Lettres* furono, più del consueto, polemiche e contraddittorie: si è indugiato a lungo su questa parte della critica di Valincour anche per poterci limitare a cogliere le note essenziali della risposta dell'abate, senza doverlo seguire nelle sue numerose e un po' goffe divagazioni. Resta comunque il fatto che nelle *Conversations*, oltre alla insipienza dell'autore, c'è anche qualcosa di più: esse potranno quasi non aver lasciato traccia tra i contemporanei, ma noi possiamo ritrovarvi la conferma di certe concezioni e l'espressione di certe nuove e significative esigenze.

Charnes comincia con il negare che la *Princesse de Clèves* contenga gravi alterazioni storiche come pretenderebbe l'interlocutore di Valincour; inoltre, pur ammettendo la validità di quella distinzione tra «deux sortes de fictions», l'abate obbietta che il buonsenso vorrebbe che «une petite nouvelle» come la *Princesse de Clèves* sia fatta rientrare nel primo tipo di finzione letteraria e non vincolata al poema epico e alla tragedia. Si era accennato che i richiami al *bon sens,* questo concetto caro alla tradizione preziosa, sarebbero stati frequenti in queste *Conversations*; il torto di Charnes non è di farvi appello, ma di non riconoscerne nemmeno un briciolo al suo antagonista. D'altra parte — continua l'abate — se Valincour trascura i principî del buonsenso, non per questo egli conosce e interpreta esattamente le *règles*. Già nella prefazione Charnes aveva scritto che «l'Auteur sçait un peu mieux les regles du Roman que le Critique, qui ne témoigne pas seulement avoir lû ce qu'un des plus sçavans hommes de ce siecle en a écrit dans son traité de leur Origine»; ora ritorna diffusamente su questa sua accusa di ignoranza, oltre che di ristrettezza mentale, di cui Valincour darebbe prova rispetto ai principî fondamentali che regolano la poetica del romanzo, della tragedia e del poema epico. In sostanza, per un verso o per l'altro, questa prima parte della critica di Charnes è puramente negativa: l'erudito delle *Lettres,* poco intendendo anche del suo Castelvetro, avrebbe elaborato per proprio conto regole così strette o interpretato così pedantescamente certi canoni generali che «selon ses Principes les plus beaux Poëmes sont les plus ridicules et les plus éloignez du bon sens» (pp. 125-126). Secondo questi principî, infatti, si potrebbero accusare anche il Tasso e gli altri grandi poeti epici di aver intessuto di menzogne i loro poemi, mentre in realtà essi si limitarono a «donner quelques ornemens à la verité» (p. 127). L'abate ricorda inoltre che Aristotele (colui «qui a donné ces Regles») è del parere, anche per la tragedia e il poema epico, «qu'on peut inventer

come è noto, nel 1634 e si spense il 25 maggio 1693). Abbiamo letto queste sue opere nel volume: Mme de Lafayette, *Mémoires,* avec préf., notes et tables par E. Asse, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1890.

des sujets, où il n'y ait rien de vrai du tout » (p. 136); ma l'Autore delle *Lettres* « aime mieux estre ridicule avec le Castelvétro, que raisonnable avec Aristote; et il rencherit mesme sur ce Critique » (p. 137). Infatti quel passo del Castelvetro citato nelle *Lettres*[50] ha di mira i re e le loro azioni più memorabili; ma non può applicarsi anche a principi e a principesse, come Monsieur e Madame de Clèves, che possono benissimo essere considerati come dei privati, « dont les noms, les personnes et les actions peuvent estre imaginez, sans que cela tire à consequence » (p. 138). Del resto — e qui Charnes batte su una nota particolarmente dolente — « l'Auteur d'une Histoire Galante peut bien feindre certaines choses à l'égard des Rois mesmes, puis qu'on doute, si les Auteurs de la veritable Histoire ne l'ont pas fait » (p. 140): senza dire che il naturale diffondersi tra i giovani lettori di queste *histoires galantes* potrebbe stimolarli ad approfondire la verità dei fatti storici presi come sfondo e renderli « capables de pouvoir travailler un jour à la veritable Histoire, de quoi vous conviendrez que notre Siecle a besoin » (pp. 147-148).

Charnes non si oppone, quindi, alle « deux sortes de fictions » considerate su un piano astrattamente teorico: sotto questo aspetto, egli obbietta soltanto che nelle *Lettres* si dà una interpretazione troppo restrittiva e soffocante alle norme del poema epico, della tragedia e del romanzo (ed esprime con ciò una esigenza che è chiara allo stesso Valincour nella polemica interna delle *Lettres*). Si noti poi che l'abate formula alcune definizioni dei vari aspetti del romanzo in tutto analoghe a quelle accolte dall'ordinato (ma indulgente) Huet.[51] Come il futuro vescovo di Avranches, egli parla di « ces avantures regulières et meslées avec trop d'art les unes dans les autres » (p. 133), come lui egli non nega un rapporto assai stretto tra romanzo e poema epico, ma sottolinea l'autonomia del genere, più basato « sur le vraisemblable, qui est l'image de la verité » (p. 133) che sul « merveilleux outré » (p. 143) e concepito soprattutto per il diletto e l'istruzione dei lettori; e più avanti, come vedremo, parlerà della maggiore liceità degli episodi in un romanzo. Né manca il richiamo alla superiorità dei Francesi in questo campo, dove essi possono rifarsi della loro tradizionale mediocrità come poeti epici.

Ma Charnes si spinge verso mete inconsuete, quando sostiene che le nuove *histoires galantes* appartengono a « une troisième espece », ben distinta tanto dalla *fable* quanto dal *roman*:

> C'en est une troisième espece, dans laquelle, ou l'on invente un sujet, ou l'on en prend un qui ne soit pas universellement connu; et on l'orne de plusieurs traits d'histoire, qui en appuient la vraisemblance.... Ces sortes d'ouvrages sont une invention de nos jours.... Ce ne sont plus des Poëmes ou des Romans assujettis à l'unité de tems, de lieu.

---

[50] « Se ci è licito a formare re non mai stati e ad imaginarsi attioni reali non mai avenute, ci sarà ancora licito a formare nuovi monti, nuovi fiumi, nuovi laghi, nuovi mari, nuovi popoli, nuovi regni, e brevemente ci sarà licito rifare un nuovo mondo o trasformare il vecchio » (*Lettres*, p. 139).

[51] *Traité*, pp. 6-8, 39, 62, ecc.

et d'action, et composez d'incidens merveilleux et mélez les uns dans les autres: ce sont des copies simples et fidelles de la veritable histoire, souvent si ressemblantes, qu'on les prend pour l'histoire mesme. Ce sont des actions particulieres de personnes privées ou considerées dans un estat privé.... on peut souvent considerer les actions qu'elles contiennent, comme les ressorts secrets des évenements memorables, que nous avons apris dans l'Histoire (pp. 130-136).

Si era accennato che nelle pagine dell'abate avremmo trovato una definizione della *histoire galante* analoga a quella formulata nelle *Lettres*; e Charnes è il primo a fare rilevare questa analogia (p. 140). Ma se le due definizioni concordano su particolari di importanza anche notevole (come quello del ruolo, sempre equivoco, da affidarsi alla storia nella finzione letteraria), per Charnes tuttavia la *histoire galante* costituisce un genere letterario del tutto nuovo e indipendente. Intanto egli sottolinea che per la *Princesse de Clèves,* come per tutta la più recente produzione dello stesso tipo, « ce voisinage des tems n'a rien qui choque.... je suis mesme persuadé que l'éloignement des tems qu'on a trouvé necessaire à l'égard des Poëmes Epiques, ne seroit pas propre à une Histoire galante » (pp. 142-143); i moderni autori delle *petites histoires* non potrebbero dipingere i costumi contemporanei collocandoli in un quadro storico remoto, pena di togliere ogni *agrément* alle proprie narrazioni o « d'habiller à la mode leurs personnages antiques » (p. 144). È la lezione di Segrais che trova un nuovo conforto, dopo quattro lustri, sia in queste considerazioni dell'abate, sia nel fiorire di una narrativa tutta ispirata alla modernità dei temi e alla brevità delle forme; mentre è innegabile che le *Lettres,* pur non trascurando le esigenze del *plaire,* non nascondono il fastidio degli *Anciens* verso questa nuova produzione, che si vorrebbe almeno ricondurre nell'ambito di uno sfondo storico più remoto e solenne (« du temps de Pharamond ou de Clodion le Chevelu », come consigliava prudentemente lo stesso Valincour parlando in prima persona: p. 137). Inoltre Charnes, in questa sua arruffata polemica in difesa dell'autonomia del romanzo (nella sua più recente accezione di *histoire galante*), assume posizioni sconosciute a un Segrais o a un Huet. La distinzione di Segrais tra *roman* e *nouvelle* era sempre una distinzione abbozzata nell'ambito di uno stesso genere letterario; mentre Huet, pur mirando alla autonomia dottrinaria del romanzo, non ne aveva rinnegati i legami con gli altri generi tradizionali, ma li aveva soprattutto chiariti e attenuati. Charnes invece proclama l'esistenza di una « troisième espece » di finzione letteraria, per la quale gli usuali precetti sono del tutto inadeguati:

C'est aux regles à s'accomoder au goust d'un siecle aussi poli que le nostre; et puis que les Observateurs scrupuleux des regles du Poëme Epique ne plaisent point, il faut croire que ces regles ne sont plus à nostre usage, et s'en faire de nouvelles (p. 145).

Quali siano poi queste « règles nouvelles » l'abate non lo dice, ma rimanda alla *Princesse de Clèves* come all'opera che esprimerebbe per eccel-

lenza i nuovi principî. E anche questo rinvio di comodo esprime abbastanza chiaramente i limiti intellettuali del nostro personaggio; e noi siamo ben lontani dal volerlo presentare come un teorico insigne. Resta il dato di fatto innegabile che queste *Conversations* costituiscono una proiezione chiara dell'insofferenza di certi spiriti più modernamente sensibili verso le strettoie nelle quali la dottrina classica voleva rinchiudere il romanzo. Questo romanzo, per uscire dal caos in cui era ancora immerso nella prima metà del secolo, aveva dovuto sottoporsi dottrinariamente a certe costrizioni che ne avevano fin troppo limitato la libertà e l'indipendenza; Charnes, e chi poteva stare dietro di lui, non rinnegava certi principî ormai acquisiti, ma rivendicava per i narratori una libertà di cui, a fin di bene, molti volevano assolutamente privarli. L'abate e Valincour esprimono evidentemente le punte estreme di queste due tendenze, anche se l'autore delle *Lettres* difende il proprio partito con una misura e una dialettica interna ignote al suo antagonista.

Si veda, ad esempio, il loro atteggiamento concreto davanti a certi dati e personaggi storici con cui Mme de Lafayette ritenne opportuno di intessere la vicenda. Valincour è severo, quando critica la presenza nel romanzo di due personaggi in realtà mai esistiti, come Madame de Chartres e la figlia, ma la cui creazione era ammissibile in se stessa, considerando che si tratta di due figure femminili cui l'autrice non pretese di attribuire un profilo storico determinato. Ma Charnes pretende addirittura di giustificare delle innegabili falsificazioni storiche, come quella del matrimonio di un personaggio come il duca di Clèves con una inesistente Mademoiselle de Chartres;[52] o si batte per l'infelice pretesa di Mme de Lafayette di annoverare tra gli sfortunati aspiranti alla mano di Mademoiselle de Chartres un uomo come François de Lorraine, che per la sua carica di « Grand prieur de Malte » doveva necessariamente coltivare ambizioni molto più pie. Ora queste libertà con la storia non sarebbero probabilmente piaciute, almeno in astratto, a un Segrais o, dopo di lui, ai più scaltriti autori di *nouvelles historiques*; e forse non sarebbero piaciute neanche a un Huet, anche se il futuro prelato aveva affermato che il romanzo non andava confuso con la storia proprio perché in esso il falso prevale necessariamente sul vero.[53] L'erudito delle *Lettres* si domanda poi ironicamente a quali memorie abbia potuto attingere l'« Historien », considerando che « les principaux faits n'ont été sus

---

52 Jacques de Clèves, marchese de l'Isle e più tardi duca di Nevers, sposò in realtà Diane de la Marck, nipote di Diane de Poitiers; e morì appena ventenne nel 1564. Si noti che alla morte di Enrico II, collocata nella *Princesse de Clèves* quando la vicenda è già molto inoltrata, colui che era chiamato il principe di Clèves non aveva che quindici anni.

53 Infatti poco dopo aveva precisato: « .... la fiction totale de l'argument est plus recevable dans les Romans dont les Acteurs sont de mediocre fortune, comme dans les Romans Comiques, que dans les grands Romans dont les Princes et les Conquerans sont les Acteurs, et dont les avantures sont illustres et memorables; parce qu'il ne seroit pas vrai-semblable que de grands évenements fussent demeurés cachez au monde, et negligez par les Historiens: et la vrai-semblance qui ne se trouve pas toûjours dans l'Histoire, est essentielle au Roman » (*Traité*, p. 9).

que de ceux qui y ont eu part» (p. 146): sono strade piuttosto strette quelle che egli suggerisce per raggiungere quel *vrai* cui aspira universalmente la dottrina classica (mentre poi si tratta sempre di un *vrai* i cui contorni ricalcano e si perdono in quelli assai più ampi del *vraisemblable*). Ma Charnes non si perde d'animo davanti a queste obbiezioni: se la verosimiglianza non è criterio sufficiente per giustificare la correzione o l'invenzione di certi particolari storici rispetto alla versione che ne aveva fornito Brantôme nei suoi *Mémoires,* vuol dire che l'autore ha potuto attingere ad altre fonti. Ed ecco che personaggi come il duca di Nemours e Madame de Clèves (il primo probabilmente poco propenso al raccoglimento letterario, la seconda inesistente) diventano per l'abate i probabili autori di due altri *Mémoires,* di cui Mme de Lafayette poteva essersi servita (pp. 148-150).

Charnes e Valincour si soffermarono dunque a lungo su questo problema dei rapporti tra finzione e storia: concordi nell'impostarlo secondo le concezioni allora più diffuse, si scontrarono su questioni interpretative, mentre il concetto di *vraisemblance* nel romanzo venne a trovare in queste loro pagine una ulteriore chiarificazione. D'altra parte, essi pervennero in questa occasione a una diversa collocazione della *histoire galante* rispetto agli altri generi letterari. Valincour (e questa fu una delle fonti delle sue più o meno volontarie contraddizioni) affermò giustamente che i lettori si attendevano ormai dai romanzieri «une histoire simple et naturelle» (p. 146); ma, in mezzo a qualche riconoscimento per le esigenze di questo nuovo modello narrativo, cercò anche di ancorarlo agli schemi dottrinari del passato. Charnes proclamò invece la necessità di iniziare un nuovo discorso.

Ci è parso quindi necessario soffermarsi diffusamente su questa parte della *querelle*; tuttavia, ci si consenta qui di osservare che l'elemento storico nella *Princesse de Clèves* non può avere ai nostri occhi altra funzione, tranne quella di conferire al romanzo quell'*allure* di cui si diceva. Per la sua sostanza diretta, ottimi studi sono stati consacrati a questo aspetto dell'opera [54] ed hanno messo in luce i criteri di scrupolosa documentazione cui si attenne generalmente Mme de Lafayette, insieme ai suoi collaboratori, prima di procedere alla stesura del romanzo: si sono messi a fuoco i particolari dove la verità storica è interamente rispettata, e gli altri per i quali la scrittrice si lasciò invece guidare da esigenze di verosimiglianza e ornamentali. Ma la *Princesse de Clèves*, in realtà, ha conservato la sua validità attraverso i secoli per la vita interiore dei tre personaggi principali: anzi, per l'analisi dolente che Mme de Lafayette seppe tracciare dei tormenti di una coscienza, dei tormenti di questa sua creatura femminile, che di gran lunga sovrasta i due appassionati e smarriti testimoni della sua crisi profonda. La descrizione della corte dei Valois è senza dubbio piacevole; ma essa, nonostante le pro-

---

[54] H. Chamard et G. Rudler, *Les sources historiques de la Princesse de Clèves* (in «Revue du XVI^e siècle», II, 1914); *Les épisodes historiques* (*ibid.*); *La couleur historique dans la Princesse de Clèves* (*ibid.*, V, 1917).

clamate intenzioni di Mme de Lafayette, resta sempre approssimativa e, comunque, secondaria. Per un contributo alla storia della poetica del genere è necessario soffermarsi su questo rapporto tra verità storica e finzione letteraria, così come esso apparve nella *Princesse de Clèves* e nelle polemiche che ne accompagnarono la prima diffusione; ma come le varie *nouvelles historiques* di Mme de Villedieu e dei suoi corifei caddero nell'oblìo dopo pochi decenni, una sorte analoga sarebbe toccata al nostro romanzo se esso avesse dovuto soprattutto affidarsi alla garbata fragilità del proprio tessuto storico. Del resto, furono gli stessi contemporanei ad intuirlo: anche coloro che rilevarono tanto puntigliosamente tutte le debolezze del romanzo, vere o presunte, tacquero concordemente davanti a quelle pagine dove il dramma dell'eroina è come totalmente distaccato dalla realtà esterna e si offre al lettore in tutta la sua pateticità e la sua grandezza morale.

### 6. Valincour e Charnes: Gli episodi.

Le critiche di Valincour agli episodi e alle digressioni storiche accolte nella *Princesse de Clèves* completano la prima delle *Lettres*; esse, insieme alla risposta di Charnes, si prestano a un più rapido esame. Su questo punto, tuttavia, come sull'altro dei rapporti tra il nuovo romanzo e gli altri generi letterari, le divergenze tra i due polemisti furono di carattere teorico e non soltanto interpretative.

Come è noto, gli episodi inseriti nel romanzo sono quattro: la storia dell'ascesa a corte di Mme de Valentinois; la vicenda di Sancerre e di Mme de Tournon; la tragica fine di Anna di Bolena; il racconto che il Visdomine di Chartres fa al duca di Nemours dei suoi imbrogliati rapporti con Caterina dei Medici. Ad essi si può aggiungere la lunga digressione iniziale sulla corte dei Valois, che giuoca una funzione analoga nell'economia del romanzo.

L'opinione di Valincour si può riassumere in questa sua battuta:

> .... il me semble que, dans des ouvrages de cette nature, l'on ne doit rien souffrir qui ne soit nécessairement lié au sujet; et surtout lorsqu'ils sont écrits avec autant d'agréments que celui-ci (p. 98).

A questo principio egli si ispira tanto nella critica alla descrizione iniziale (« je crus que j'allais lire l'histoire de France, et j'oubliai la Princesse de Clèves »: p. 92), quanto nei rilievi mossi al racconto di Madame de Chartres alla figlia sulle fortune di Mme de Valentinois e all'episodio di Mme de Tournon; allo stesso modo, il critico accenna fugacemente alla storia di Anna di Bolena (per il racconto delle disavventure del Visdomine gli sembra tuttavia « qu'il ait été impossible à l'auteur de l'éviter »: p. 100). Si noti che per l'episodio di Mme de Tournon, egli lo giudica non tanto « hors d'oeuvre », quanto eccessivamente lungo, mentre riconosce saggiamente che forse « l'au-

teur avait des raisons secrètes pour ne pas oublier cette histoire » (p. 167). Anche in questa circostanza, del resto, Valincour non si mostra sordo davanti alle esigenze dell'*agrément*, pur se esse possono urtare contro certe sue severe affermazioni di principio: egli critica questi passi del romanzo, avendo di mira la sua « plus grande perfection » e ammette che queste digressioni, se nuocciono all'unità della vicenda, « ne sont pas extrêmement longues, et sont toujours si agréables que, si ce sont des fautes, au moins ce sont des fautes qui donnent du plaisir » (p. 99).

Charnes, come al solito, ribatte punto per punto gli argomenti del suo contraddittore. Intanto la descrizione iniziale appare all'abate indispensabile per chiarire il personaggio di Nemours: ma soprattutto essa si presenta a questo paladino di una più ampia libertà per i romanzieri come « une magnifique décoration » (p. 32) (volendo anche convenire con lui, si può almeno obbiettargli che tra questa « décoration » e l'inizio della vicenda propriamente detta, c'è uno sbalzo troppo brusco per non scontentare più di un lettore). Per gli episodi di Anna di Bolena e di Mme de Tournon, l'abate proclama ugualmente la loro funzione ornamentale e chiarificatrice; ad essa egli fa appello anche per la storia di Mme de Valentinois, uscendosene tuttavia in un'altra giustificazione del tutto banale (l'autore avrebbe dato prova di molta saggezza, inserendo almeno una volta nella vicenda uno di quei dialoghi « istruttivi » così frequenti tra madri e figlie). Il suo zelo incontrollato trova tuttavia un limite, quando egli osserva che la storia di Mme de Tournon servirebbe, tra l'altro, « à faire que Madame de Cleves reflêchisse sur elle-mesme, et à luy marquer les moyens qu'elle doit prendre, pour meriter l'estime de son mary » (p. 49) ed avrebbe una precisa funzione nel romanzo « puisque c'est par là que le vrai-semblable s'y trouve » (p. 184). L'affermazione è giusta ed è vero che questo episodio appare al nostro gusto più giustificato e compenetrato nella vicenda che non tutti gli altri accolti nel romanzo: sono le pagine in cui Clèves risveglia involontariamente nella moglie quel sentimento di profonda ripugnanza verso la menzogna, di cui essa darà costantemente prova nei suoi tormentosi rapporti con il marito e con il duca di Nemours. Le altre osservazioni dell'abate, rivolte concretamente alle varie digressioni, peccano invece di facile faziosità critica e non vale qui la pena di richiamarle.

Accenniamo piuttosto agli orientamenti prevalenti dei teorici e dei lettori contemporanei in questo campo. Si può dire che la questione dell'ammissibilità degli episodi si innestava sull'altra, più generale, dell'unità di azione: se la formulazione aristotelica di questo principio quasi non fu scalfita dai commentatori italiani e francesi del XVI secolo, è noto che in Francia se ne sentì tutta la importanza soltanto a partire dal quarto decennio del secolo seguente.[55] E se si ricorda che l'unità d'azione trovò nell'epopea uno dei campi di più feconda applicazione, già si può comprendere come questa *règle* dovesse indirettamente diventare propria anche al romanzo, data la

[55] Cfr. R. Bray, *op. cit.*, pp. 240-252.

colleganza tra i due generi. Del resto, mirando espressamente al romanzo, il principio fu affermato da Scudéry sin dal 1641 nella sua prefazione a *Ibrahim* e poi ripreso nella prefazione ad *Alaric*, dove egli scriveva che all'unità di azione « doivent aboutir, comme à leur centre, le commencement, le milieu et la fin de la fable »; [56] affermazioni del tutto analoghe si ritrovano nei trattati sul poema epico del de Marolles e del P. Le Bossu. Quanto a Huet, polemizzando con G. B. Giraldi, si trovò anch'egli a ribadire questo principio.[57] Tuttavia l'autore del *Traité* ammetteva la possibilità di « actions subordonnées » a coronamento di quella principale; e in lui, come nei suoi predecessori, il principio dell'unità d'azione nel poema epico e nel romanzo aveva trovato un'applicazione più elastica di quella che ne veniva imposta per altri generi letterari (soprattutto nell'ambito della poetica drammatica). Per taluni le varie parti dell'opera dovevano essere unite tra di loro dai legami della *nécessité* o della *vraisemblance*; comunque, rispettata secondo varie sfumature questa esigenza di unità propria a tutta la dottrina classica, nessuno contestava l'ammissibilità degli episodi nel poema epico e nel romanzo e addirittura, per uno Scudéry, essi potevano costituirne « tout l'agrément ». Huet, ancora una volta, accettava i principî generali che dovevano mettere ordine nella caotica materia, ma il suo era un ordine non soffocante. Questa questione degli episodi, anzi, costituiva ai suoi occhi un'altra delle differenze tra romanzo e poema epico, che si potevano sottolineare senza tuttavia arrivare a una netta contrapposizione tra i due generi:

> Les Poëmes sont plus reglés et plus châtiés dans l'ordonnance, et reçoivent moins de matière, d'évenemens et d'Épisodes: les Romans en reçoivent davantage, parce qu'estant moins élevés et moins figurés, ils ne tendent pas tant l'esprit, et le laissent en estat de se charger d'un plus grand nombre de differentes idées (*Traité*, pp. 7-8).

D'altra parte, se i *faiseurs de romans* quasi non avevano prestato ascolto, fino a pochi anni prima, ai consigli e ai precetti degli oscuri teorici del romanzo, è anche vero che quando Huet cominciò a scrivere il suo *Traité* l'insofferenza per i romanzi interminabili e slegati cominciava ormai a essere manifesta nel gusto del pubblico più colto: ed uno dei limiti di questo compendio è quello di essere stato redatto con mente tutta rivolta a modelli narrativi del passato e poco sensibile agli ultimi orientamenti dei lettori. Sono gli anni, come si è ricordato, in cui fioriscono le *petites histoires*; e i contem-

---

[56] *Alaric ou Rome vaincue*, poème héroique, Rouen et Paris, A. Courbé, 1659 (1ª ed. 1654).

[57] « S'il est vray, comme il le reconnoist lui-même, que le Roman doit ressembler à un corps parfait, et estre composé de plusieurs parties differentes et proportionnées sous un seul chef; il s'ensuit que l'action principale, qui est comme le chef du Roman, doist estre unique et illustre en comparaison des autres; et que les actions subordonnées, qui sont comme les membres, doivent se rapporter à ce chef, luy ceder en beauté et en dignité, l'orner, le soûtenir, et l'accompagner avec dépendance: autrement ce sera un corps à plusieurs testes, monstrueux et difforme » (*Traité*, pp. 31-32). Cinque anni dopo, il P. Le Bossu avrebbe ripreso la stessa immagine, proclamando la necessità « que chaque membre ne soit qu'un membre et une partie imparfaite et non un corps achevé » (*Traité du Poëme Epique*, Paris, M. Le Petit, 1675, pp. 175-176).

poranei, interpretando giudiziosamente quel complesso di precetti che i loro predecessori hanno appena finito di elaborare, aspirano a schemi narrativi semplici, brevi e armoniosi. Questo nuovo stadio del gusto costituisce un progresso, se così possiamo definirlo: anche se alla sua formazione contribuisce in maniera un po' tirannica la più recente tragedia.

In questa situazione Charnes porta ancora una volta alle estreme conseguenze quei principî liberali già compendiati da Huet; e se si fosse prestata allora una maggiore attenzione a queste *Conversations*, ci sarebbe stato il rischio di risospingere il romanzo verso l'epoca in cui nessun impaccio si opponeva alle sfrenate fantasie dei romanzieri. Anche qui, insomma, si tratta di una eccessiva reazione ad una disciplina troppo rigida; mentre Valincour, da parte sua, sostiene posizioni non soltanto opposte, ma anche in questa occasione più equilibrate. Noi non dobbiamo qui parteggiare per l'uno o per l'altro dei due polemisti; ma è indubbio che in queste pagine le *Lettres* offrono argomenti molto più validi di quelli sbandierati nel volumetto dell'abate. Mme de Lafayette, non rinunciando nemmeno nel suo capolavoro alle tradizionali *histoires intercalées*, non seguiva il passo della moda; ciò non esclude che Charnes fosse probabilmente nel vero, quando sosteneva che l'autore della *Princesse de Clèves* si era servito di episodi e digressioni sia per adornare la vicenda, sia per rendere più verosimili fatti e personaggi (ed anche — aggiungiamo noi — per meglio svolgere quel ruolo di *mémorialiste* vagheggiato da Mme de Lafayette). Sotto questo aspetto, comunque, il romanzo non poteva sottrarsi agli appunti di un Fontenelle o di un Valincour; si può piuttosto concedere che le critiche delle *Lettres* furono forse troppo puntigliose e dettate probabilmente da un gusto e da una impostazione teorica formati su altri generi letterari. E questo non tanto per quel fare appello di Valincour a un procedimento di tipo teatrale, quando egli sostiene che era molto più opportuno che la descrizione iniziale della Corte fosse narrata da Madame de Chartres alla figlia, più che riferita impersonalmente dal narratore; o per quel suo richiamarsi al poema epico e prendere Virgilio a modello di sobrietà (« Virgile) n'a eu garde de donner dans l'extravagance de ceux qui ne regardent l'histoire de leur héros que comme une occasion de conter tout ce qu'ils savent »: p. 99). Ma perché tutto il suo ragionamento è subordinato ad una applicazione così rigorosa del concetto di *nécessité* che anche episodi molto utili nell'economia del romanzo sono da lui respinti o, per lo meno, non considerati con sufficiente serenità e ampiezza di giudizio critico. Consideriamo questo passo:

> L'on ne peut pas dire que cela ait été mis pour égayer l'ouvrage ou pour lui servir d'ornement. L'auteur écrit d'une manière à faire voir qu'il n'a pas besoin d'ornements étrangers, et qu'il en sait bien trouver, quand il veut, dans son sujet même. Et d'ailleurs je suis persuadé que ces sortes de digressions ne sont point de véritables ornements. Il me semble que cela ne sert qu'à embarasser le corps d'un ouvrage, et à le rendre moins régulier; à moins, comme je l'ai déjà dit, qu'ils ne soient absolument nécessaires pour faire entendre le reste (p. 100).

Non è soltanto l'ombra dell'abate D'Aubignac che si profila anche in questa parte delle *Lettres*; sono i principî stessi della scuola di Boileau (« Que dès les premiers vers l'action préparée Sans peine du sujet aplanisse l'entrée ») [58] ad esservi riecheggiati in maniera non sempre felice. La ricerca rigorosa e continua, in ogni opera letteraria, di quei criteri di « causa ed effetto » prediletti dalla dottrina classica, portava talvolta ad adottare certi canoni di giudizio critico apparentemente più sicuri, ma in realtà troppo ristretti e schematici.

Le conclusioni di Charnes servono a chiarire ulteriormente il profilo teorico di quella « troisième espece » di finzione letteraria, di cui egli doveva rivendicare l'esistenza. L'argomentare dell'abate segue anche qui lo stesso tracciato; prima di tutto, « quand on voudroit examiner la chose dans toute la rigueur du Poëme Epique, on trouveroit toûjours que les digressions de la Princesse de Cleves sont bien plus du sujet, et beaucoup plus courtes à proportion, que les Episodes des Poëtes les plus exacts » (p. 50). Ma ciò è ribadito soltanto per fini polemici con Valincour; Charnes infatti aggiunge:

> D'ailleurs les histoires galantes qui sont si fort à la mode dans ce siecle, estant des images de ce qui se passe ordinairement dans le monde, ceux qui se meslent d'en faire, ne doivent se proposer d'autre regle que celle de peindre les choses d'après nature, pour ainsi dire, et de rendre leurs tableaux le plus ressemblans qu'ils peuvent. Et ainsi peut-on trouver mauvais qu'on fasse venir adroitement dans ces sortes d'ouvrages quelques traits d'histoire, sur tout lorsqu'ils sont bien touchez? et de quoi peut-on remplir une conversation avec plus de vraisemblance et d'agrément? (pp. 50-51).

Come si vede, l'abate è ben lontano dal ricercare nel nuovo romanzo l'azione « unique et illustre » di Huet; ciò che conta per lui è che i nuovi modelli narrativi offrano una immagine fedele, e al tempo stesso gradevole, della vita e della società. Per ottenere questo risultato, ben venga ogni elemento che renda tutta la vicenda più verosimile e di più piacevole lettura (e ciò evidentemente può portare molto lontano): anzi, questi « traits d'histoire » e questi elementi decorativi rispondono particolarmente alle esigenze delle nuove *histoires galantes*. La *vraisemblance* è ancora una volta in giuoco; ma mentre per Valincour le digressioni, oltre ad infastidire il lettore, sono estranee a questo concetto basilare, per Charnes esse lo sostengono e lo rinvigoriscono. Si tratta di qualche battuta, ma sufficiente per concludere che il contrasto tra i due polemisti non verte in queste pagine soltanto sull'interpretazione di principî generalmente accettati: alla unità quasi si oppone la *pluralità* di azioni e, addirittura, « qu'il n'est pas necessaire de leur donner de liaison avec la matiere principale d'un Ouvrage, mais qu'il suffit de leur en donner avec l'endroit particulier, où l'on les met » (p. 185), come avrebbe sentenziato, appoggiandosi ad esempi tratti dall'*Iliade* e dall'*Eneide*, anche l'« Academie de Florence ». Anche qui sono le correnti moderniste che

[58] *Art poétique*, ch. III, vv. 27-28.

premono alle spalle del modesto apologeta di Mme de Lafayette; sono certi *Modernes* che rivendicano l'autonomia del romanzo contro gli impacci della dottrina classica (ciò non implica, lo si ricordi, che questi personaggi dovessero poi cogliere con maggiore penetrazione critica la poesia della *Princesse de Clèves*). Naturalmente, Charnes è quello che è; ed altri avrebbe potuto assai più lucidamente e fedelmente esprimere analoghi orientamenti. È probabile, infine, che questa sua difesa accanita degli elementi ornamentali si nutrisse anche di quel gusto per i modelli italiani contemporanei, che erano assai graditi ad alcuni dei méntori di Mme de Lafayette: principalmente a un *italianisant* come Ménage o anche a un Segrais, uomini la cui influenza sulla scrittrice era stata, in anni diversi, notevole sotto vari aspetti. In conclusione, anche un indiretto appello alle libertà del barocco italiano poteva essere utile, pur di scuotere il giogo dei dottrinari di Francia; e non si faccia torto a Mme de Lafayette se questo appello è espresso in termini di così scarso mordente. L'ombrosa signora di rue de Vaugirard aveva assolto il suo compito conseguendo ai contemporanei e ai posteri la sua *Princesse de Clèves*: all'abate essa, tutt'al più, non fece che suggerire polemicamente le proprie sparse reminiscenze dottrinarie. Ed entro questi limiti va giudicato questo suo ipotetico contributo.

(*Continua*).

PAOLO RUSSO

# RITRATTI CRITICI DI CONTEMPORANEI

## FAUSTO NICOLINI

(*Ricordi autobiografici*)

### I.

Sono nato a Napoli il 20 gennaio 1879 da Nicola e Rachele Nicolini. I miei genitori erano cugini in primo grado, e loro comune avo paterno era stato il giureconsulto abruzzese Nicola Nicolini (1772-1857). Avvocato generale, poi primo presidente, nella già Corte di Cassazione di Napoli, poi Corte suprema di giustizia, poi di nuovo (finché non venne soppressa dal fascismo) Corte di Cassazione, era stato altresì ordinario di diritto e procedura penale presso l'Università e dal 1841 al 1848 anche ministro senza portafogli del re Ferdinando II, nonché colui che nel 1808, insieme con Vincenzo Cuoco e altri valentuomini, ridette vita all'Accademia Pontaniana, soppressa una prima volta ai tempi del viceregno di don Pietro di Toledo, risoppressa dal fascismo e ripristinata a nuova vita nel 1943.

Compiuti gli studi ginnasiali e liceali, quale interno, nel convitto Pontano, dovetti, per accontentare il mio povero papà, il quale mi voleva magistrato, seguire, molto straccamente, i corsi di giurisprudenza nell'Università di Napoli, e nel 1900 strappai anche una laurea *in utroque*. Ma, a dir vero, in quegli anni di studentato, la biblioteca in cui mi si vedeva più di frequente fu quella del Conservatorio musicale di San Pietro a Maiella, così come le discipline che studiai con maggior passione furono l'armonia, il contrappunto e la strumentazione, non senza, in qualche momento, ammirarmi già, con l'immaginazione, alla testa d'una di quelle orchestre dalle più centinaia di « professori » vagheggiate da Ettore Berlioz e nell'atto d'imbrandire non già la rituale bacchettina bianca, bensì quel bastone quasi da maresciallo che Riccardo Wagner giovane fu costretto a fare apprestare in fretta e furia per un'esecuzione diretta dal grande autore della *Vestale*.

Senonché nemmeno quella del direttore di orchestra era la mia vera vocazione. Prova ne sia la piccola rivoluzione avvenuta in me quando nel 1903 ebbi la gran ventura di conoscere Benedetto Croce. In un particolare opuscolo ho raccontato, in tutti i particolari, quel nostro primo incontro. Qui non

mi resta ad aggiungere altro se non che, per consiglio di lui, mi consacrai, nel senso che dirò poi, agli studi di letteratura, storia e filosofia, che da allora a tutt'oggi ho coltivati, non oso dire con qualche profitto, ma certamente col maggiore entusiasmo.

In quello stesso anno 1903 entrai per concorso nell'Amministrazione degli Archivi di Stato. Dal 1904 al 1914 fui successivamente alunno, sottoarchivista, archivista e primo archivista nell'Archivio di Stato di Napoli; nel 1915 venni chiamato a dirigere quello di Siena, nel quale insegnai altresì paleografia e diplomatica; nel 1918 ascesi per concorso al grado di soprintendente degli Archivi veneti e fui comandato temporaneamente presso l'Archivio di Stato di Firenze, nel quale, a causa della guerra, quegli Archivi erano stati parzialmente trasferiti; nel 1919 raggiunsi la città della Laguna, ove restai sino al marzo 1922, allorché fui promosso ispettore generale degli Archivi del Regno: carica, che, pur con qualche infortunio di carriera, capitatomi tra capo e collo durante la parentesi fascistica, ho tenuta fin quando nel 1947 mi si collocò a riposo per raggiunti limiti di età.

Sulla mia attività di archivista non è il caso, qui, di dilungarmi. Ricorderò soltanto di volo che nel 1924, sebbene gli Archivi dipendessero e dipendano dal Ministero dell'Interno, ebbi incarico da quello dell'Istruzione di compiere un'inchiesta intorno a un asserito ritrovamento di tutti i 142 libri di Tito Livio: inchiesta che porse alimento, per una quindicina di giorni, ad accesissime polemiche giornalistiche, dilagate anche oltralpe e oltreoceano. Ma che io avessi in tutto e per tutto ragione, e il torto fosse interamente dal lato di coloro che, soltanto perché raggiunte dopo sole quarantott'ore, perfidiarono ad asserir false, superficiali e peggio le mie conclusioni categoricamente negative: tutto ciò non sarebbe potuto esser mostrato in guisa più evidente da quel grandissimo galantuomo ch'è sempre il Tempo. Comunque, archivista, in un certo senso, sono anche oggi, giacché nel 1949 la Direzione generale del Banco di Napoli ha voluto farmi l'onore di chiamarmi alla presidenza della Commissione addetta all'Archivio storico del Banco medesimo.

Per passare a quella ch'è stata la mia vita accademica, nel 1908, su proposta del Croce, fui nominato socio ordinario residente dell'Accademia Pontaniana. Nel 1946, ricostituitasi questa, mi si fece l'onore di chiamarmi alla vicepresidenza, donde due volte, nel 1949 e nel 1952, mi si elesse presidente; e nel marzo 1955, non essendo altra mia rielezione consentita dallo Statuto, mi si concesse l'onore ancora più alto di succedere al Croce nella presidenza onoraria, riconferendomi, una volta ancora, l'incarico di attendere alla pubblicazione degli « Atti ».

Nel 1925 il Ministro della Pubblica Istruzione, su relazione di Vittorio Rossi e parere unanime del Consiglio superiore, mi conferì, *honoris causa*, la libera docenza nella Storia della letteratura italiana. E negli anni immediatamente successivi tenni pure qualche corso libero nell'Ateneo napoletano. Poi tralasciai l'insegnamento, non tanto perché — causa meramente occasionale, — per quei tali infortuni di carriera a cui ho accennato, fui

sbalzato da Napoli una prima volta, e per una decina di mesi, a Bologna, e una seconda, e per un periodo alquanto più lungo, nuovamente a Venezia, quanto per queste due ragioni. L'una fu che non tardai ad avvedermi che parlare dall'alto d'una cattedra, anche se a pochi discepoli, mi riusciva immensamente più difficile che non dire le medesime cose solo soletto nella mia camera di lavoro, non avendo davanti a me se non la mia grande scrivania, la mia penna e un grande immacolato foglio di carta protocollo piegato in due. L'altra, che anche a me capitò ciò che, nei tempi dei tempi, a Domenico Gnoli: aver detto, dopo appena quattro o cinque lezioni, tutto ciò che, diluendo la mia bottiglietta di concentrato liquore in una grossa damigiana d'acqua, avrei dovuto ammannire dalla cattedra lungo un'intero anno scolastico.

Nel 1927, sempre su proposta del Croce, fui nominato socio ordinario residente dell'allora Società Reale, ora Nazionale, di Napoli, delle cui allora tre, ora quattro Accademie, feci e faccio parte di quella di Scienze morali e politiche, della quale sono stato due volte presidente, non senza, contro ogni mia voglia e con molta mia noia, esser costretto, nel 1944, ad esser membro d'un comitato epuratore (che, a dir vero, si comportò con la maggiore, nonché moderazione, indulgenza) e non senza venir chiamato nel 1951 alla presidenza generale dell'intera Società. Deliziosi certi pomeriggi, quando, prima che nel 1931 il fascismo sconvolgesse e quasi distruggesse anche quest'altra Accademia, ci radunavamo, senza alcun tono o formalismo accademico, in una piccola sala dell'edificio in via Mezzocannone in non più di otto o dieci: Benedetto Croce, Alberto Marghieri, Augusto Graziani, Roberto de Ruggiero, Giuseppe Salvioli, Domenico Schiappoli, Siro Solazzi, Vincenzo Arangio Ruiz, il barone Garofalo ed io. Solo fascista tra noi, ma gran gentiluomo, il Garofalo, innanzi al quale, purché lo si lasciasse effondere di quando in quando in molto innocenti diatribe o a favore della pena di morte o contro quanto accadeva in Russia, si poteva usare e abusare del *ius murmurandi* nei riguardi del regime. E quanto memorabili quelle otto o dieci sedute, nelle quali il Croce, intercalando a volte spassosissime digressioni non raccolte nel testo a stampa, ci riassunse, l'uno dopo l'altro, i capitoli della sua incendiaria *Storia d'Europa*!

Ricostituitasi poi nel 1946 a Roma l'Accademia Nazionale dei Lincei, fui nominato socio nazionale, con assegnazione prima alla categoria di Storia e geografia storica e antropica, poi, per iterate premure del Croce, a quella di Scienze filosofiche. E due volte, infine, ho fatto parte, presso il Ministero della Pubblica Istruzione, del Consiglio superiore delle Accademie e Biblioteche.

Sarebbe abusare della pazienza dei lettori ricordare altresì le altre accademie, nonché i « centri » e le deputazioni di storia patria di cui sono socio ordinario o corrispondente. Ma non posso passare sotto silenzio la Società napoletana di storia patria, che, insieme con la Pontaniana, è uno dei due istituti di cultura ai quali, come già il mio grande Maestro scomparso,

io mi senta legato da più tenaci vincoli di affetto. E come potrei non amare l'uno e l'altro, se l'uno e l'altro mi riconducono, col ricordo, agli anni della mia prima giovinezza? Sin dal 1903, presentato dal Croce, divenni socio della Società storica (al cui Consiglio direttivo ho ora l'onore di appartenere), e sin da allora cominciai a collaborare all'« Archivio storico per le provincie napoletane », guidato in quei miei primi passi dal venerando Giuseppe de Blasiis, il quale, pur serbandomi qualche volta il broncio per taluni miei eccessivi ritardi nella consegna di manoscritti e bozze di stampa, voleva molto bene al suo « Marcus Furius », come, a causa di certe mie irrequietezze giovanili, gli era piaciuto soprannominarmi. E a quante care persone non mi affezionai negli anni in cui la Società risiedeva in un'ala dell'antico convento di Caravaggio! Purtroppo non una sola è restata in questo basso mondo. Pure, mentre scrivo, me li veggo ricomparire tutti davanti, e, tra gli altri, Nunzio Federico Faraglia, mio « superiore » nell'Archivio napoletano, Michelangelo Schipa, divenuto poi paterno maestro del mio primo figliuolo, e, più amato fra tutti, Giuseppe Ceci.

Circa poi la Pontaniana, quanti ricordi egualmente cari non mi affiorano ora alla mente! Sin dal 1904, quattro anni prima di divenirne socio, contrassi la dolce abitudine di accompagnarvi il Croce, immancabile a tutte le sedute, che allora, nonché essere soltanto otto annue, ascendevano a ben venti e, di solito affollate, avevano luogo di domenica nelle ore antimeridiane. — Voi qui? — esclamò, la prima volta che m'incontrai colà con lui, il vecchio Ferdinando Flores, stato già mio insegnante di greco in seconda e terza liceale e che usava reprimere le mie perenni birichinate con quei motti pungenti che, emessi dalla sua vocetta sottile, eran più efficaci delle nerbate usate nelle scuole ai tempi dei nostri bisavoli. — Bisogna assolutamente che vi facciamo nostro socio — usava poi dirmi, sempre che mi vedesse, il povero De Gennaro-Ferrigni, soggiungendo di voler esser lui mio presentatore: lui, di cui tutto potevo immaginare fuor che gli sarei divenuto, invece, successore. Parole assai gentili d'incoraggiamento mi venivan rivolte dalle allora soltanto tre socie: la duchessa d'Andria, la principessa di Strongoli e la signora Maria Bakunin. Infine quale emozione quando, nel 1906, dal presidente del tempo, che, se non ricordo male, era Emanuele Fergola, fui chiamato al banco presidenziale per leggere una mia memoria fortemente polemica su *Pietro Giannone e i suoi critici recenti*: memoria seguìta dalle altre non poche che son venuto via via inserendo negli « Atti »!

Senonché non soltanto di questi e dell'« Archivio storico per le provincie napoletane » cominciai ben presto ad essere assiduo collaboratore. Sin dal 1903 il Croce, oltre che ospitare miei scritti nella sua « Critica », volle affidarmi la direzione, tenuta sino allora da lui e dal Ceci, di « Napoli nobilissima », rivista di arte e topografia napoletane, nelle cui due serie — la prima chiusa nel 1906, la seconda durata dal 1920 al 1922 — inserii due mie monografie e una non breve serie di articoli. E la « Napoli nobilissima » appunto rese più stretta la mia amicizia con Salvatore di Giacomo, che, d'altronde, vedevo

sovente o alla Biblioteca Nazionale, presso cui egli dirigeva la Lucchesi-Palli, o nei pomeriggi domenicali in casa Croce, o qualche sera a pranzo presso il medesimo Croce.

Collaboratore attivissimo divenni altresì della collezione degli « Scrittori d'Italia », edita dalla casa Laterza di Bari. Nella mia lunga vita — mio solo merito — ho sempre lavorato molto; ma non mai tanto quanto per l'anzidetta collezione. A una trentina ascendono i volumi che ho curati personalmente per essa: senonché la non lieve fatica, che mi sono pur costati, è un nulla appetto al *labor* ben altrimenti *improbus* che durai nei primi quattro dei circa diciassette anni (1910-1926), durante i quali, affidatami parimenti dal Croce, ne tenni la direzione. Carteggiare simultaneamente, e senza aiuto di segretari o segretarie, che allora non usavano, con una ventina di collaboratori sparsi in tutt'Italia; rivedere parola per parola, preparare per la stampa e non di rado rabberciare manoscritti; spesso e volentieri riscrivere di sana pianta le « note bibliografiche »; rivedere (fatica asfissiante) non meno di due volte, e qualche volta tre, le bozze di stampa; e, ch'è peggio, fare tutto ciò a tambur battente, giacché l'amico Laterza teneva a giunger presto al cinquantesimo volume, da offrire al re Vittorio Emanuele III, a cui la collezione era dedicata: questa, la vita da negro che condussi dagli ultimi mesi del 1910 ai primi del 1914. Mi levavo il mattino alle quattro e lavoravo fino alle nove, ora in cui scappavo in ufficio; approfittavo della cosiddetta « ora di colazione » per correre alla Biblioteca Nazionale e prendere appunti relativi al mio primo commento alla *Scienza nuova*, che andavo apprestando simultaneamente; alle quattro pomeridiane tornavo a casa e mi rimettevo a tavolino sino alle otto: naturale che finissi col buscarmi un fiero esaurimento nervoso. Comunque, nel giugno del 1914, potei, con il Laterza, recarmi a villa Savoia e presentare a re Vittorio il *Sommario della storia d'Italia* di Cesare Balbo, al quale precedeva questa dedica, scritta dal Croce: « A Sua Maestà — Vittorio Emanuele III — gli « Scrittori d'Italia » — editi col consiglio di B. Croce — e con la cura di F. Nicolini — pervenuti al L volume — la casa G. Laterza & figli — dedica — come sua opera più fervida — in servigio della patria ».

Dal 1925 Giovanni Gentile, del quale, pur dopo la sua dolorosa rottura col Croce, restai sempre fraterno amico, mi volle non solo collaboratore dell'*Enciclopedia italiana*, a cui, tra lunghe e brevi, ho fornito un centinaio di voci, ma altresì presidente della Commissione incaricata d'apprestare, relativamente all'antico Regno di Napoli, un onomastico, destinato a esser poi colorito in un futuro *Dizionario biografico degl'italiani*. Delle oltre venticinquemila schede che mandammo da Napoli una buona metà è dovuta all'opera mia personale.

Oltre a ciò, non ho fatto mancare mai la mia collaborazione, come ad « Archivi storici » diversi da questo nostro « per le provincie napoletane », per esempio a quello « italiano »; così ad « Atti » di accademie diverse dalla Pontaniana, per esempio agli « Atti » di quella di scienze morali e politiche

della Società già Reale ora Nazionale di Napoli, e, naturalmente, anche ai « Rendiconti » e alle « Memorie » dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Non poche le riviste che, non da oggi, hanno pubblicato miei scritti: la « Nuova Antologia », di Roma; « Bancaria », parimente di Roma; « Letterature moderne », di Milano; « Giornale storico della letteratura italiana », di Torino; « Rivista storica », di Napoli-Roma; « Giornale critico della filosofia italiana », già di Roma, poi di Firenze; « Pégaso », poi « Belfagor » di Firenze; « Spettatore italiano », di Roma; « Aretusa » (di cui per qualche mese ho tenuto anche la direzione), « Biblion » e « Fuidoro », di Napoli, ecc. ecc. Non ho mai negato contributi né a giornali ebdomadari, quali, tra altri, il « Secolo ventesimo » di Milano e « Il Mondo » di Roma; né alla terza pagina di quotidiani politici, tra cui mi piace ricordare il « Giornale d'Italia » di Roma, e segnatamente « Il Giornale » di Napoli, a cui dalla fondazione (1945) al 1956 ho collaborato con circa centocinquanta articoli, indi il « Mattino », nel quale ne ho inserito dal 1957 una cinquantina. Dirigo, inoltre, la collezione « Storia e pensiero », edita dalla casa Giannini di Napoli, e nella quale ho pubblicato due miei volumi. Senonché dal 1950 a oggi gran parte del mio tempo è occupata dalla direzione e dalla collaborazione al « Bollettino dell'Archivio storico del Banco di Napoli », del quale sono usciti sinora sedici numeri di oltre seimila pagine complessive, scritte in gran parte da me.

Che se, dopo questi ragguagli sulla mia vita accademica, mi si chiedesse quali siano le mie idee politiche, risponderei che il mio povero papà, figliuolo, sì, di genitori borbonici, ma venuto sù con gl'ideali del Risorgimento italiano, era un fervido liberale di tipo spaventiano, e che in ciò io ho pienamente patrizzato. Chè se come seconda domanda mi si ponesse questa: se io abbia votato per la monarchia o per la repubblica, risponderei che ho votato per la monarchia, ma che ho pur finito col trovare che il regime repubblicano può anche esser preferibile a quello monarchico-costituzionale, sempre che alla testa dello Stato siano umoni dalle idee, dalla preparazione, del carattere di Luigi Einaudi. Che se a codesta seconda se ne aggiungesse ancora una terza, e cioè se io abbia mai partecipato alla vita politica, risponderei che nelle elezioni municipali del 1952 credetti adempiere a un dovere civico consentendo che il mio nome venisse incluso, per Napoli, nella lista del partito liberale, al quale mi onoro di appartenere sin da quando nel 1943 fu ricostituito da Benedetto Croce. E, infine, se si volesse conoscere quali trionfi elettorali io riportassi in quell'occasione, risponderei ciò che usavo rispondere allora: che certe loro celebrazioni ispirate a eccessiva enofilia fecero, quand'ero ragazzo, designare gli ultimi (genuini o apocrifi) « reduci dalle patrie battaglie » quali « reduci dalle patrie bottiglie »: frase che, nei riguardi dei miei compagni di lista e miei, era da cangiare nell'altra di « reduci dai patrii fiaschi ».

## II.

Dovrei ora, come usa nei *curricula vitae*, far seguire un catalogo ragionato delle mie pubblicazioni. Senonché, a tal proposito, mi torna alla mente ciò che, tanti e tanti anni fa, Benedetto Croce rispose a chi gli chiedeva quali e quanti scritti avesse pubblicati. — Non riesco a discorrerne — disse — senza provarne qualche rossore: quel rossore che tinge il viso di una brava donna allo schieramento dei troppi bambocci da lei messi al mondo, particolarmente poi se tra essi alcuni sono frutto di duplice o triplice parto. — Scherzi a parte, la carta stampata che reca il mio nome pesa tanto (voglio augurarmi soltanto sotto l'aspetto della quantità) che abuserei troppo della pazienza dei lettori se di così alta catasta di roba esibissi un elenco più o meno compiuto e non, come farò invece, procedessi per accenni generici. Ma, prima di entrare in materia, mi si vogliano consentire due osservazioni preliminari.

Se mi si chiedesse quale, a mio parere, è la mia fisionomia scientifica, non risponderei certo di ritenermi un filosofo o un critico letterario, sebbene molti dei miei lavori rientrino nei campi della storia della filosofia e della storia o (ch'è lo stesso) critica letteraria, e sebbene, come ho detto, nei Lincei io sia annoverato tra i filosofi e la mia libera docenza concerna la storia della letteratura italiana. Risponderei, invece, che mi ritengo segnatamente un erudito, ma un erudito che non s'accontenta di accumulare meri dati di fatto, ma fa del suo meglio (con che non voglio dire ch'io vi riesca o vi riesca sempre) per iscorgerne il nesso. O, per ripetere quasi la medesima cosa con parole diverse, risponderei che mi ritengo un cultore tenace e appassionato di ricerche storiche: ricerche non circoscritte alla sola storia etico-politica, ma estese anche ad altri campi dell'attività umana; e ricerche (soggiungerò senza iattanza, ma anche senza quella falsa modestia, che, nella sua untuosità, è cento volte più odiosa della iattanza), nelle quali non ho risparmiato mai fatiche, anche se, spesso, lunghe, monotone, tediose, magari pedestri, pur di vedere il netto delle cose o, per far mie parole famose di Leopoldo Ranke, pur di assodare come esse si siano realmente svolte.

L'altra osservazione preliminare concerne gli sforzi che ho durati lungo tutta la mia non breve vita letteraria per non seguire l'esempio di molti miei colleghi in erudizione, i quali, quando si fanno a render pubblici i risultati delle loro indagini, si contentano di porre l'una dopo l'altra le loro schede, senza curare menomamente di rielaborarne letterariamente il contenuto. Al contrario, sin dalla mia prima giovinezza mi sono studiato sempre di applicare l'aureo precetto che Benedetto Croce usava dare a quanti lavoravamo con lui o sotto la guida di lui. — Quando vi presentate al pubblico quali scrittori — diceva immaginosamente, — cominciate con l'adempiere al dovere elementare di lavarvi la faccia e, magari, di farvi la barba. — Cominciate, cioè, con l'usare una forma letteraria, quanto meno, decente. Quella

forma letteraria che in lui, nonché soltanto decente, era perfetta. E invero quanto egli, dominatore assoluto di qualunque materia, riusciva a plasmarla in una prosa stupenda! Basti dire che in essa tu non sai che cosa maggiormente ammirare: se l'assoluta mancanza di rettorica, di enfasi declamatoria, di fronzoli, di smancerie, di leziosaggini e di bellurie, oppure quel pacato e calmo andamento, che, pur restando sempre conversevole, non discende mai al cicaleccio; se la robusta vigoria ovvero, quando occorra, una festosa e sovente canzonatoria levità di tono; se la rapida concisione ovvero quel suo far fluire (tant'egli conosceva a menadito la difficile arte dei trapassi!) un periodo dall'altro; se la profondità delle cose che dice ovvero la chiarezza cristallina per cui anche concetti quanto mai difficili e astrusi sembrano, almeno a prima lettura, facili e piani.

Peccherei di stupida fatuità se nutrissi la malinconica illusione, non voglio dire d'aver raggiunto tanta perfezione di forma, ma semplicemente di non esserne restato troppo lontano. Il che non vuol dire che, sin quasi ai cinquant'anni, lo scrivere non sia stato per me un tormento poco diverso da quello inflitto ai malcapitati ai quali toccava fare esperimento del letto di Procuste. Non si contano le volte in cui certe mie pagine giovanili (o, più esattamente, non senili) siano state lacerate e rifatte nel manoscritto e tempestate di « pentimenti » nella revisione delle bozze di stampa (donde alte proteste dei tipografi e conseguenti forti addebiti al non ricco autore per le cosiddette « correzioni straordinarie »). Per mia fortuna, oggi, dopo circa sessant'anni d'esercizio, mi riesce meno arduo conversare con i lettori in uno stile alquanto diverso così da quello, troppo rude, peculiare ai barbati guerrieri che discesero in Italia con Alboino, come dall'altro, troppo fiorito, posto in moda dagli eufuisti, ai tempi di Elisabetta I, nel paese da loro chiamato « Felicia » e dai comuni mortali Inghilterra. Di che vado debitore, da un lato, all'essere stato per lunghi anni attento revisore di non pochi manoscritti e non poche bozze di stampa di Benedetto Croce, e, d'altro canto, all'avere avuto e all'avere quale mio preferito « libro di capezzale » (conforme usa dire) il capolavoro di colui che ritengo il maggior prosatore italiano moderno, vale a dire non Giosue Carducci e meno ancora l'a me odioso Gabriele d'Annunzio, bensì l'autore dei *Promessi sposi*.

Dopo le quali osservazioni preliminari, bisogna pure ch'io mi risolva a passare ai preannunziati accenni generici alle mie pubblicazioni.

Nel campo, dunque, della storia della letteratura italiana mi sono interessato in vario modo, cioè o con edizioni critiche di scritti italiani, o con traduzioni italiane di scritti latini, o con commenti di natura storica, o con saggi biografici e critici, del Petrarca, del Boccaccio, del Sannazaro, del Pontano, di Marcantonio Michiel, di Pietro Summonte, di Leone Abravanel, di Pietro Aretino, di Narciso Vertunno, di Iacopo Bonfadio, di Girolamo Parabosco, di Giambattista Marino, di Claudio Achillini, di Tommaso Stigliani, di Giambattista Basile, di Giulio Cesare Cortese, del poeta che si cela sotto lo pseudonimo di « Felippo Sgruttendio de Scafato », di Gianvin-

cenzo Gravina, di Pietro Metastasio, di Giacomo Casanova, di Lorenzo da Ponte, di Salvatore di Giacomo, di Gabriele d'Annunzio, nonché del così fine e così presto rapito agli amici Achille Geremicca. Ciò, a prescindere da non pochi saggi consacrati a scrittori minori o minimi della nostra letteratura, non esclusa qualche macchietta ridicola: per esempio, quel Ferdinando Incarriga, che ha pòrto argomento a uno dei medaglioni delle mie *Figure e aspetti della Napoli borbonica.*

Nel medesimo campo della storia della letteratura italiana ho rivolto altresì la mia attenzione alla commedia dell'arte e alla letteratura dialettale napoletana con annesso e connesso folklore. Ricorderò, tra l'altro, una *Vita di Arlecchino,* edita in un'edizione lussuosa dall'amico Raffaele Mattioli; talune ricerche sulle villanelle napoletane; una larga introduzione e diffuse annotazioni storiche al classico *Dialetto napoletano* di Ferdinando Galiani; più ancora, insieme con parecchi articoli sulla vita popolare napoletana dal Cinque all'Ottocento, una *Storia del presepe napoletano,* in cui varî capitoli, destinati, quandochessia, a esser raccolti in volume, han visto la luce in opuscoli.

Da questo mio lavoro sul presepe sono stato indotto a studiare così le prime origini della pia leggenda della Natività, come gli elementi dei quali, specie attraverso i vangeli apocrifi e taluni santi padri, essa si venne arricchendo tanto nei primi secoli della Chiesa quanto, si può dire, lungo tutto il medioevo. E, sebbene nella critica neotestamentaria io mi ritenga semplicemente un orecchiante, posso dire che le mie sei ampie memorie pubblicate sull'argomento non dispiacquero al compianto Adolfo Omodeo, così come, in questi ultimi tempi, non sono dispiaciute a quel maestro che, in questa materia (e non in questa soltanto), era il mio compianto amico e collega Raffaele Pettazzoni.

Per circa un secolo non pochi studiosi, primo il veneziano Cicogna, ultimo il tedesco von Fabriczy, s'erano affaticati invano a ricercare il testo integro d'una famosa lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel sull'arte napoletana del Rinascimento: tanto che ci si era rassegnati a ritenerne perduti non meno di due terzi. L'avere io avuto la ventura di ritrovarla intera nell'Archivio di Stato di Torino m'indusse, quarant'anni fa, a compiere una scorribanda anche nel campo della storia delle arti figurative. Pertanto in un particolare volume, oltre che premettere una larga introduzione su *Il Michiel e i pontaniani napoletani* e dare un'edizione critica della lettera, la feci seguire da una quindicina di medaglioni relativi ai principali pittori che lavorarono in Napoli dal Tre al primo Cinquecento, e segnatamente al celebre Colantonio, studiato per la prima volta quale egli fu nella realtà storica, e non già attraverso una goffa trasfigurazione, che mito e leggenda, ispirati quasi sempre a una sciocca vanità campanilistica, avevan perpetrata intorno a lui.

Sono tutt'altro che uno studioso di economia. Ma ciò non toglie che io sia stato costretto a occuparmi anche di uomini e cose rientranti nella storia

di codesta scienza. Sorvolo su due saggi *I banchi pubblici napoletani e i loro archivi* e *Le spese d'un gran signore napoletano del Seicento*, inseriti nel « Bollettino dell'Archivio storico del Banco di Napoli » e in « Bancaria »; né ricorderò altro che il titolo di due volumi di circa mille fitte pagine di *Notizie tratte dai giornali copiapolizze degli antichi banchi napoletani*. Ma non posso non soggiungere che il mio nome vien citato anche dagli economisti — tra i quali mi è caro ricordare Luigi Einaudi — segnatamente per i miei molteplici volumi, articoli e memorie consacrati a colui il quale, oltre che contendere a Francesco Ferrara il primato tra gli economisti italiani, può, in un certo senso, a dire del medesimo Einaudi, competere persino col grande Adamo Smith. Intendo parlare, naturalmente, dell'abate Ferdinando Galiani (1728-87), del quale ho studiato prevalentemente la multiforme attività di diplomatico, uomo di mondo, *causeur*, letterato, filosofo, demopsicologo, folklorista, dialettologo, vocabolarista, commediografo, epistolografo, assai fine critico letterario, regista, impresario teatrale, ecc. ecc., e anche spiritosissimo manipolatore di ben riuscite beffe e mistificazioni letterarie.

Principale alimento a questi miei studi galianei ha pòrto l'archivio privato di casa Galiani, che, acquistato nel 1806 da mio bisnonno Nicola, è stato donato da me alla Società napoletana di storia patria: archivio tanto più prezioso in quanto reca manoscritti e documenti relativi non al solo Ferdinando, ma altresì al suo maggior fratello Berardo (1724-74) — il traduttore di Vitruvio e studioso di estetica e storia dell'architettura — e al loro zio paterno ed educatore monsignor Celestino (1681-1753), già arcivescovo di Taranto, indi cappellano maggiore, ossia anche, tra l'altro, prefetto degli Studi del Regno di Napoli, e, che conta più, uno dei maggiori uomini di cultura vissuti in Italia nella prima metà del secolo decimottavo. E su monsignor Celestino, col titolo *Un grande educatore italiano*, ho pubblicato un volume, che, oltre una compiuta biografia di quell'uomo eccellente, reca altresì una serie di saggi sui suoi rapporti culturali con insigni studiosi, sia nazionali, sia stranieri, quali, tra gli uni, Benedetto XIV, il cardinal Giannantonio Davia, l'archiatra pontificio Antonio Leprotti e monsignor Giovanni Bottari, e, tra gli altri, i due Burnet, lo 's Gravesande, lo Sloane, il Mortimer, il Deheram, il Mitchell, l'Allen, il Fordyce e via enumerando. Senza dire che le carte galianee mi son servite non solo per verificare e accrescere molti particolari della vita dell'abate Ferdinando e a scrivere un ampio saggio critico sui rapporti ideali tra lui e il Vico, ma anche a far seguire undici medaglioni illustrativi a una mia edizione diplomatica, dedicata a Raffaele Mattioli, dei *Dialogues sur le commerce des bleds*.

D'altra parte, era mai possibile studiare Ferdinando Galiani senza inquadrarlo in quello che per un decennio (1759-69) fu l'ambiente culturale in cui egli visse e brillò: nell'ambiente, cioè, di coloro che, in quel tempo, erano i maggiori *hommes et femmes de lettres* parigini? Da ciò i miei due volumi sulla signora d'Epinay; l'altro volume consacrato al marchese Caracciolo, ad Angelo Gatti, al maresciallo di Brissac, al marchese di Croismare, al

barone e alla baronessa d'Holbach e ai letterati, compreso Giangiacomo Rousseau, che solevano intervenire ai loro ricevimenti; più cinque o sei saggi staccati sul D'Alembert, sul Diderot, sul Grimm, sul Suard, e, anche questa volta, via enumerando.

Né le mie fatiche nel campo della storia della letteratura francese sono restate circoscritte soltanto alla seconda metà del Settecento. Ricorderò di volo un mio articolo giovanile sulla venuta del Montesquieu a Napoli. Ma i miei studi sul Vico m'hanno pure obbligato a erudirmi nella famosissima *querelle des anciens et des modernes*, dibattutasi furiosamente nella Francia della prima Reggenza, di Luigi XIV, della seconda Reggenza e di Luigi XV, e segnatamente nelle schermaglie, egualmente rabbiose, tra omerolatri e omerofobi, tra i quali ultimi mi sono occupato a preferenza del Boisrobert e del D'Aubignac, a cui, più che un saggio, ho consacrato una monografia, che, pubblicata già nel 1919, ha rivisto la luce, più che raddoppiata, nel 1955.

Reminiscenze di quelli ch'erano stati i miei svogliati studi di giurisprudenza si posson forse notare nel mio zibaldone giovanile *Nicola Nicolini e gli studi giuridici nella prima metà del secolo decimonono*, che pubblicai per suggerimento dell'insigne Carlo Fadda e in occasione delle solenni onoranze, che ammiratori, amici, colleghi ed ex discepoli, tra i quali ultimi ero io, gli tributammo nel 1907. Senonché non certo per quelle reminiscenze fo ora menzione di quel sin troppo grosso volume. Lo ricordo, perché vi pubblicai molte lettere inedite del o al Nicolini, e perché vi raccolsi un visibilio di ragguagli biobibliografici, sovente reconditi, sui principali giuristi italiani e stranieri con i quali egli fu in carteggio. Molto belle, per esempio, certe epistole veramente familiari (anche per argomento) di Federico Carlo von Savigny, il quale, del resto, nel 1827, insieme con la moglie e una figliuola che, pochi anni dopo, egli ebbe il dolore di perdere, era stato festeggiatissimo ospite in questa mia vecchia casa all'Infrascata (come si diceva nel buon tempo antico), trattenendosi in lunghi amichevoli conversari con mio bisnonno proprio nell'ampia camera da studio dove vado ponendo in carta questi ricordi.

Per passare alla storiografia etico-politica, oggetto preferito dei miei lavori in questo campo sono stati e sono il Regno e, in modo particolarissimo, questa nostra città di Napoli, alla quale più invecchio e maggiormente mi sento legato da affetto filiale. Non pochi gli uomini e di numero ancor più alto le cose di questa plaga tanto cara e tanto bella, a cui dal mio primo lavoro — *Memorie storiche di strade ed edifici di Napoli* — all'ultimo ho consacrato ricerche a volte lunghe e faticose. Tra gli uomini, oltre quelli già mentovati e oltre Bernardo Tanucci — illuminato e dottissimo primo ministro, che volle esser celebrato sulla sua pietra tombale unicamente per non avere, in trent'anni di governo, imposto alcun balzello nuovo — rammenterò semplicemente, e senza neppur farne i nomi, che, soli, non direbbero nulla, i quindici di cui ho dato ampie biografie nel grosso volume che, col titolo *Uomini di spada, di chiesa, di toga e di studio al tempo di Giambattista Vico*, è lavorato principalmente su documenti inediti dell'Archivio Vaticano e del-

l'Archivio di Stato di Venezia. Quanto poi alle cose, come, senza esorbitar troppo dai ristretti confini che mi sono imposti, potrei enumerarle tutte? Ricorderò perché piacque molto al Croce, la memoria *Neapolitana historia in nuce*. Ricorderò un'ottantina di pagine, che, col titolo *Della Società nazionale di scienze, lettere ed arti e di talune accademie napoletane che la precederono*, sono, dal 1950, premesse agli annuari della Società. Ricorderò, premesso agli annuari della Pontaniana, un ampio cenno storico di quest'altra accademia. Ricorderò altresì, perché esibente uno sguardo d'insieme alla vita civile, religiosa e culturale napoletana negli ultimi anni del Seicento, la quarta delle monografie raccolte nel volume *Aspetti della vita italo-spagnuola nel Cinque e Seicento*. Ricorderò, infine, due soli dei saggi staccati d'argomento napoletano, destinati, prima o poi, insieme con altri, a far parte d'una seconda serie degli anzidetti *Aspetti*. Il primo, col titolo *Il processo d'un carnefice*, mostra, tra l'altro, a quale e quanta efferatezza fossero ispirati, nel campo della procedura penale, leggi e consuetudini vigenti ancora a Napoli al tempo della cosiddetta rivoluzione di Masaniello e della ferocissima reazione che le tenne dietro, non senza che si ricostruiscano le biografie d'una decina tra i magistrati italo-spagnuoli chiamati ad applicarle. Il secondo, che supera le cento pagine, s'intitola *Francesco Savioni e l'austriacantismo napoletano negli ultimi anni della dominazione spagnuola*, e, col sussidio di documenti veneto-napoletani, procura di gettare la maggior luce possibile sul periodo tanto turbinoso quanto poco noto, nel quale tenebrose congiure, sia pure non riuscite, varranno a rendere assai più agevole il pieno successo arriso a quella pura e semplice passeggiata militare, mercé la quale il conte Wierich von Daun, dopo la memoranda gesta torinese, guadagnerà, per circa trent'anni, a casa d'Austria del ramo imperiale l'agognato possesso del Mezzogiorno d'Italia.

Vorrei, almeno per quanto concerne la storiografia etico-politica, far grazia ai lettori di tutto il resto. Ma, pur tacendone parecchio, non posso passare sotto silenzio che, per vedere più chiaro che potessi nei rapporti italo-spagnuoli, estesi le mie ricerche anche fuori dai troppo angusti confini del Regno di Napoli. Da ciò anzitutto i tre ampi volumi dal titolo *L'Europa al tempo della guerra di successione di Spagna*, che, attraverso uno spoglio sistematico dei dispacci inediti degli ambasciatori, residenti e consoli veneti, esibiscono, settimana per settimana, una cronistoria di quanto accadeva di più notevole nel Regno di Napoli (e di quando in quando in Sicilia), nello Stato della Chiesa, nella Liguria, nel ducato di Milano, in Piemonte, in Francia, nell'impero germanico (e talora in quello ottomano), in Inghilterra (e sovente nei Paesi Bassi) e, naturalmente, in Ispagna: tre volumi forniti di minutissimi indici alfabetici e nei quali, in un particolare escorso, è ricostruita altresì la guisa in cui nella Repubblica veneta erano organizzati i varî servizi diplomatici e consolari. Senonché non solamente dell'aver dato vita a questi tre volumi, che mi costarono fatica assai gravosa e sui quali m'è caro ricordare una plauditrice recensione di Luigi Einaudi; non solamente.

dicevo, di questi tre volumi son debitore all'essere stato per alcuni anni alla testa del maraviglioso Archivio dei Frari. Giacché altri documenti inediti veneti, combinati con quelli, parimenti inediti, degli Archivi di Stato di Torino, Milano, Parma, Modena, Firenze, Lucca, Siena, Napoli e dell'Archivio Vaticano, m'hanno consentito di scrivere una non breve serie di saggi e monografie. Per esempio, in *Una famiglia italo-spagnuola* ho ricostruito, dalla fine del secolo decimoquinto alla metà del decimosesto, le vicende della stirpe del Gran Capitano, Consalvo Fernández de Córdoba. La vita avventurosa d'un omonimo nipote *ex filia* di quest'ultimo — un nipote che fu poeta, amico fraterno di don Giovanni d'Austria, allegro scialacquatore del suo immenso patrimonio, due volte governatore di Milano, ove fece strage di cuori femminili, e che dimorò a varie riprese a Napoli, in Puglia e nel suo ducato di Sessa, salvo, per ultimo, ad avere, in Ispagna, parte preponderante nella sciagurata guerra contro i morischi — la vita avventurosa di questo secondo Consalvo o Gonzalo Fernández de Córdoba forma oggetto d'un'ampia monografia, due puntate della quale furon pubblicate in « Japigia » e il resto giace inedito tra le mie carte. In altro saggio ho seguìto, posso dire, passo per passo, il viaggio compiuto dal futuro Filippo II di Spagna in Italia lungo gli ultimi mesi del 1548 e i primi del 1549. In un altro ancora ho raccontato gli amori italiani del vincitore di Lepanto, nonché le vicende romanzesche così della nascita, avvenuta nel convento femminile napoletano di Santa Patrizia, della sua figliuola donna Giovanna d'Austria, come della tragica morte della bellissima castellana del Castelnuovo napoletano, donn'Anna de Toledo, per cui quel giovane così esuberante concepì la sola vera passione della sua breve vita. Per ultimo, lavoro ben altrimenti impegnativo sono le ricerche che ho compiute e vado compiendo intorno a Miguel de Molinos e a taluni quietisti italiani o viventi in Italia, quali il cardinal Petrucci, lo spagnuolo padre Giovanni di Santa Maria, il napoletano padre Antonio Torres, il monsignore parimente napoletano Antonio Sanfelice, il còrso Bartolomeo de Rossi, il romano Lorenzo Serlupi e altri minori. Ciò, a prescindere da una serie di studi sul Seicento milanese, ai quali mi sembra più opportuno accennare a proposito dei miei contributi alla storia della storiografia, dei quali passo ora a discorrere.

Un mio grande amore giovanile è stato lo sventurato autore dell'*Istoria civile del Regno di Napoli*. Nel 1904 pubblicai nell'« Archivio storico per le provincie napoletane » un'edizione critica e largamente commentata della sua autobiografia. Nel 1905 dimorai oltre un mese a Torino per istudiarvi i manoscritti giannoniani che, in gran parte inediti, si serbano in quell'Archivio di Stato e in quella già Biblioteca Reale: frutto delle quali indagini, integrate con altre compiute in altre città italiane, fu poi nel 1910 il volumetto dal titolo *Gli scritti e la fortuna di Pietro Giannone*. Nella già ricordata memoria del 1906 *Pietro Giannone e i suoi critici recenti* potetti dire l'ultima parola in una fiera polemica combattuta in Italia e in Germania sui cosiddetti plagi giannoniani: una polemica, nella quale sostenitori della tesi, che,

con nuovi argomenti, riuscii a far definitivamente trionfare, erano stati in terra italica Giovanni Gentile, in terra tedesca Markus Landau. E finalmente nel 1915 inserii negli « Atti » della Pontaniana un'ampia memoria su *Le teorie politiche di Pietro Giannone*: memoria messa largamente a profitto, e sovente senz'esser citata, negli studi posteriori e, comunque, ristampata, quale introduzione, nel volume antologico, che, curato da mio figlio Nicola, reca il titolo: « Pietro Giannone, *Stato e Chiesa* ».

Sorvolo sulle mie edizioni, sovente commentate, del *Rinnovamento* giobertiano, del citato *Sommario* del Balbo e segnatamente degli scritti editi e inediti di Vincenzo Cuoco, comprendenti ben cinque volumi, negli ultimi due dei quali ebbi collaboratore l'amico e collega Nino Cortese; e passo senz'altro ai miei studi sul Manzoni storiografo.

Confesso che, quando, nel 1920, cominciai ad attendervi in Venezia, partii anch'io dal comune preconcetto, ispirato a un non mai verificato giudizio di Cesare Cantù, che i *Promessi sposi* fossero un capolavoro non solo d'arte, ma altresì d'esattezza storica. Pertanto, nell'iniziare una particolare indagine tra gl'inediti dispacci dei residenti veneti a Milano e proseguirla tanto in documenti affini serbati negli Archivi di Stato di Firenze, Modena e Parma, quanto negli atti del Tribunale di Sanità milanese e in quelli delle consimili magistrature esistenti a Venezia, a Parma e segnatamente a Firenze, mi proponevo di ricercare, ed ero sicuro di trovare, continue e piene conferme della *communis opinio*: che nessun divario sussistesse tra la realtà storica e quelli che, sia nei *Promessi sposi*, sia, e ancor più, nella *Storia della Colonna infame*, vengono presentati quali fatti realmente accaduti. Figurarsi la mia crescente delusione, via via che, procedendo nell'indagine, venivo toccando sempre più con mano che, in quasi tutte le non poche pagine del romanzo asserite dall'autore medesimo storiche, era esibito, di uomini e cose del Seicento italiano, non già quel ritratto genuino che appariva dall'esame critico dei documenti sincroni, bensì, e ispirata, per giunta, al più angusto moralismo legalitario, una vera e propria caricatura! Crescente delusione, divenuta poi, malgrado la mia immutata sconfinata ammirazione per il Manzoni artista, quasi esasperazione, quando un analogo esame critico della *Storia della Colonna infame* mi fece toccare egualmente con mano che quell'opuscolo, fondato già su un presupposto erroneo — l'inesistenza materiale delle unzioni, — si riduceva, nella parte essenziale, da un lato, a una passionale e immeritata apologia, e, dall'altro lato, a un'acre e ingiustissima requisitoria: apologia, salvo la pace di qualcuno, dei peggiori delinquenti di Milano: requisitoria contro due magistrati integerrimi, l'uno dopo l'altro presidenti del Tribunale di Sanità di Milano; e l'uno e l'altro tanto più benemeriti in quanto, non ostante il loro aderire, al pari di Federigo Borromeo, a talune idee storte del tempo, si dovette esclusivamente alla loro operosità indefessa, alla loro energia implacabile e al sacrificio che, l'uno dopo l'altro, fecero della vita, se Milano fosse una buona volta liberata dal contagio.

Dato l'anzidetto mio stato d'animo, che potrei qualificare non troppo dis-

simile da quello d'un innamorato tradito, era quasi inevitabile che io, pure avendo sostanzialmente ragione, commettessi l'errore di abbandonarmi ad alcune intemperanze polemiche (non tanto, a dir vero, contro il Manzoni quanto contro taluni troppo poco intelligenti e troppo fastidiosamente noiosi suoi ammiratori) sia nel saggio *Il tumulto di San Martino e la carestia milanese del 1630*, sia nel volume *Peste e untori nei « Promessi sposi » e nella realtà storica*. Naturalmente, tornato con maggior pacatezza sui miei passi, m'affrettai a cantare io stesso la palinodia in una particolare memoria dal titolo *Arte e storia nei « Promessi sposi »*. Ma cantarla, s'intende bene, soltanto nei riguardi delle anzidette intemperanze polemiche, non già per tutto il resto. Che anzi colsi l'occasione per comprovare, con nuovi argomenti, la piena verità delle mie conclusioni sia nelle varie questioni storiche, sia nell'annessa e connessa caratterizzazione del congenito antistoricismo moralistico del pur così perfetto artista ch'è il grande lombardo. E debbo soggiungere che, anche a proposito di quelle conclusioni, come già a proposito di quelle sul predetto immaginario rinvenimento delle deche disperse di Tito Livio, il tempo s'è mostrato nei miei riguardi, oltreché grandissimo galantuomo, perfetto gentiluomo. Non solo esse sono state riconosciute ben fondate da valenti studiosi (per esempio, da Carlo Antoni); ma delle violente diatribe che diluviarono sull'innocente mio capo all'apparire di *Peste e untori*, non una sola prese il medesimo cammino, quando, quattordici anni fa, pubblicai e in questi ultimi tempi ho ristampato presso il compianto Longanesi il più antimanzoniano forse dei miei lavori sul Seicento lombardo, vale a dire il volume che, col titolo *Una vittima storica di Alessandro Manzoni*, ricostruisce, sulla scorta di documenti italo-spagnuoli, l'effettiva nobilissima figura del terzo don Gonzalo Fernández de Córdoba. Al contrario, alle invettive si sostituirono autorevoli consensi (tra altri, di Riccardo Bacchelli) proprio alla presentazione che io facevo del Córdoba come d'un uomo che un coraggio indomito e una grande capacità militare, congiunti con una profonda entusiastica fede religiosa, un lealismo a tutta prova e uno squisitissimo senso morale, rendono, quale, del resto, lo rappresentarono un Francisco Quevedo e un Lope de Vega, uno dei personaggi più notevoli e, sarei per dire, quasi un don Quijote della Controriforma italo-spagnuola.

Ed eccomi, per ultimo, ai miei contributi alla storia della filosofia. Vero è che, a rigor di termini, dovrei continuare a parlare di storia della storiografia, dato che, da un lato, questi miei contributi, più che d'indole teoretica, sono, anche quando, come accade spesso, divengano esegetici, di natura storica, e, d'altro canto, grandi storici, nel senso più alto e più ampio della parola, sono stati i due grandi filosofi dei quali mi sono principalmente occupato: Giambattista Vico e Benedetto Croce.

Circa quest'ultimo, ricorderò, in guisa affatto generica, la vita che vado scrivendo di lui per l'Unione tipografico-editrice torinese; il grosso volume bibliografico *L'« editio ne varietur » delle opere di Benedetto Croce*; la pubblicazione dell'inedito suo taccuino d'un viaggio nella penisola iberica; taluni

minori contributi biografici e critici, tra i quali un articolo commemorativo, edito, un mese dopo la morte, nella « Nuova Antologia », *Benedetto Croce erudito*, *Benedetto Croce e il « Cunto de li Cunti »*, *Come conobbi Benedetto Croce*, nonché le due solenni commemorazioni tenute presso l'Accademia Nazionale dei Lincei e la Società napoletana di storia patria; più ancora le quaranta fitte pagine consacrate a lui nel mio rifacimento della sua *Bibliografia vichiana*: « rassegna — ebbe a osservare un recensente troppo benevolo — che scende a scandagliare le scaturigini vichiane di questo pensatore, più e meglio di quanto sia riuscito a chi sul Croce abbia scritto di proposito anche saggi complessi e pregevoli ».

Discorso molto men breve mi tocca affrontare nei riguardi delle mie quasi decilustri fatiche vichiane. Quasi decilustri, e non decilustri, perché, sino al 1908, della *Scienza nuova* non avevo veduto altro che il frontespizio. Vero è che questa compiuta ignoranza del suo contenuto non m'aveva impedito, nel 1905, mentre passeggiavo per i Lungarni pisani col vecchio Donato Jaja, di « uscire » (avrebbe detto il Vico) nell'affermazione contesta di spudoratissima sicumera: — Per me, tre sono i grandi filosofi: Vico, Kant e Hegel: — professione di fede filosofica, che mi valse da quell'uomo eccellente non soltanto abbracci e baci sulla pubblica strada, ma altresì continui inviti a certi succulentissimi pranzi, di cui, almeno in quei giorni, egli mi si mostrò tutt'altro che disdegnoso. Dopo di che, si può immaginare la mia profonda maraviglia quando, nel 1908, Benedetto Croce mi comunicò che da lui e dal Gentile s'era pensato ad affidare proprio a me, per i « Classici della filosofia moderna » del Laterza da loro diretti, un'edizione critica e commentata né più né meno che della seconda *Scienza nuova*. Non si contano le mie variazioni intorno al tema: « Quomodo fiet istud, quoniam *Vicum* non cognosco? ». Senonché esse non ammollirono il cuore del Croce, il quale, come sanno coloro che lo hanno conosciuto, per la tenacia inflessibile nel voler raggiunto a qualunque costo qualunque scopo egli proponesse a se medesimo o ad altri, avrebbe dato parecchi punti persino a un Napoleone Bonaparte. Dovetti, dunque, curvare il capo e, con un fil di voce, biascicare molto di mala voglia: — « Fiat mihi secundum verbum tuum ». — In qual guisa poi venissi conducendo il lavoro e quale profondo rivolgimento accadesse nell'animo mio via via che m'allontanavo dal punto di partenza, ho raccontato in una sorta di « commiato » che scrissi nel 1916 a Siena, quando portai a compimento quelle sudatissime mille e trecento pagine di stampa, delle quali quasi due terzi di mia fattura. Pertanto qui non aggiungerò altro se non che divenni il « patito », come usa dire a Napoli, ossia l'innamorato dell'autore della *Scienza nuova*: innamorato al punto che i miei celianti concittadini non tardarono ad affibbiarmi il nomignolo di « nipote di Giambattista Vico ». Tanto che, anche oggi, l'amico Antonio Carrelli, sempre che m'incontri, mi chiede: « Come sta nonno Titta? »: variante del detto posto in circolazione, una ventina d'anni fa, dall'altro amico Francesco Flora: che « nonno Vico » suole di quando in quando confidarmi all'orecchio « qualche segreto di famiglia ».

E di segreti di famiglia il Vico me ne ha confidati più d'uno, che, con tanto poca discrezione da parte mia, quanto forse cruccio da parte sua, non ho esitato a render pubblici in una ventina tra articoli e memorie di argomento biografico. Dio mi guardi dall'infliggerne l'elenco all'amico lettore! Dirò soltanto che dati di fatto e documenti raccolti in essi sono stati messi a profitto sinteticamente in due particolari lavori. L'uno, col titolo *La giovinezza di Giambattista Vico,* venne inserito primamente negli « Atti » della Pontaniana (1931): indi (1932), raddoppiato nel testo, ma alleggerito da un ampio apparato di *Notizie complementari e riferimenti*, ridato in un volume della « Biblioteca di cultura moderna » del Laterza. Quanto all'altro lavoro, intendo riferirmi ai quindici medaglioni illustrativi, che tengon dietro a una mia nuova edizione critica dell'*Autobiografia* vichiana, edita nel 1947 presso il Bompiani di Milano.

Senonché le mie fatiche di editore e illustratore degli scritti del mio autore non si riducon certo a quest'ultimo volume e all'altro, nel quale, con un'introduzione e note storiche ed esegetiche dovute a me, la casa Nagel di Parigi ha pubblicato nel 1953 — lavorata da Ariel Doubine — un'integra e letterale traduzione francese della seconda *Scienza nuova*. Al contrario, in otto volumi degli « Scrittori d'Italia », nel primo dei quali ebbi coeditore il Gentile, nel quinto il Croce, ho dato, dal 1914 al 1941, edizioni critiche di tutti gli scritti vichiani, filosofici e storici, grandi e piccoli, compiuti e frammentari, non senza redigere per ciascuno ampie note bibliografiche, divenute sovente anche critiche. E da questa *editio maior* ho tratto inoltre un'*editio minor* e una *minima*. La *minima,* destinata alle scuole e alle persone colte, è racchiusa in un volumetto, che, pubblicato nel 1935 dalla Sansoni di Firenze, esibisce, riordinati per argomento, corredati di note esegetiche e storiche e preceduti, capitolo per capitolo, da introduzioni illustrative, passi più o meno brevi scelti (e qua e là opportunamente tagliati) fra tutte le pagine superstiti del Vico. Nella magnifica collezione diretta da Raffaele Mattioli, Alfredo Schiaffini e, sin quando non fu rapito immaturamente agli studi, dal sempre compianto Pietro Pancrazi, fu inserita nel 1953 l'*editio minor*, la quale reca — intere e, se scritte in latino, in mie traduzioni italiane, e tutte commentate — le opere maggiori, indispensabili alla conoscenza del Vico filosofo e storico di grande stile, vale a dire l'*Autobiografia*, il *De studiorum ratione*, il *De antiquissima italorum sapientia*, le due *Risposte al « Giornale de' letterati d'Italia »*, la *Scienza nuova seconda* e il *De mente heroica*, e — ora interi, ora per brani scelti — i più significativi tra i cosiddetti scritti minori (che, veramente, talora, sono anch'essi maggiori e, magari, massimi).

Tra questi ultimi, due segnatamente spiccano sia per la loro mole, sia per il fatto che, pur con qualche sporadica osservazione d'indole filosofica, non isconfinano, abitualmente, dalla storia etico-politica in senso stretto. Sono essi la *Principum neapolitanorum coniurationis historia* (1703), ossia un magnifico ragguaglio storico della fallita congiura ordita nel 1701 da gran parte dell'aristocrazia napoletana contro Filippo V di Spagna e a favore del pretendente Carlo d'Austria, e il *De rebus gestis Antonii Caraphaei* (1716), vale a

dire un'amplissima biografia (ricca altresì di originalissimi *excursus* di storia generale) del napoletano Antonio Carafa (1642-93), che, divenuto a Vienna feldmaresciallo austriaco e provveditore generale dell'esercito cesareo, ebbe parte cospicua nelle guerre del tempo, e segnatamente in quella thökölianoturca e nell'altra della lega d'Augusta. Dell'una e dell'altra opera serbo ancora inedite mie integre traduzioni italiane, insieme con una massa sterminata di appunti, che, allo scopo di illustrarle, andai raccogliendo, tra il 1937 e il 1941, negli archivi e biblioteche di tutta Italia, non senza far compiere apposite ricerche anche negli archivi viennesi. Di questo materiale, una parte (purtroppo la più piccola) è stata messa già a profitto in cinque o sei tra saggi e memorie, che, raccolti, riempirebbero un giusto volume. Dio mi conceda vita, forze e anche tempo disponibile per non lasciare incompiuta quest'altra serie di lavori.

Compiute sono, invece, altre due mie fatiche vichiane, e proprio le più impegnative. L'una è il mio ampliamento e totale rifacimento della *Bibliografia vichiana* del Croce: lavoro al quale cominciai ad attendere in piena guerra mondiale nel 1941, che ragioni di salute mi costrinsero a interrompere nel 1943 e che, ripreso nel 1945, pubblicai nel 1947-48 presso il Ricciardi di Napoli in due volumi di oltre mille pagine complessive. L'altra, il mio nuovo *Commento storico alla seconda « Scienza nuova »*, che mi ha tenuto occupato, sia pure a intervalli, una ventina d'anni, e che, se non nell'originaria troppo diffusa redazione manoscritta, per lo meno in uno stringato riassunto di questa, ha veduto la luce a Roma nel 1949-50 in due volumi di circa ottocento pagine complessive, facienti parte delle « Edizioni di storia e letteratura » dirette da don Giuseppe de Luca e Alfredo Schiaffini.

E — non mi si lapidi! — non è finita. Giacché un volume fortemente polemico su *La religiosità di Giambattista Vico* ho pubblicato nel 1949 presso la casa Laterza di Bari, una prima serie di *Saggi vichiani*, editi nel 1955 dalla casa Giannini di Napoli, la quale mi fa recapitare in bozze di stampa un centinaio di pagine d'una seconda serie, che raccoglierà, tra l'altro, le accese polemiche che, in questi ultimi tempi, ho dovute combattere, a proposito del Vico, contro fascisti, comunisti, clericali ed esistenzialisti.

## III.

Oggi dagli scrittori di autobiografie usa consacrare non piccola parte delle loro pagine a quei ragguagli sulla loro vita privata, che il pubblico grosso mostra prediligere. Io, anche volendo, non potrei imitarli; e ciò, per l'ovvia ragione che, tra i detti famosi, quello che s'adatterebbe meglio alla mia vita privata è « Beati quei popoli che non hanno storia! ». Cosa affatto naturale: giacché, salvo qualche scossa, determinata in me o dai sopramentovati infortuni di carriera, o (avrebbe detto Salvatore di Giacomo) dall'essere io stato per qualche tempo quasi un « abbonato » al tavolo operatorio (e non posso, a questo proposito, non ricordare il geniale chirurgo e amico carissimo Beniamino

Rosati, che nel 1945 mi salvò la vita) o, naturalmente, dalla perdita di persone care, e dolorosissima, in questo infausto 1961, quella, dopo cinquattotto anni di matrimonio, dell'affettuosa compagna della mia vita; salvo, dicevo, queste inevitabili scosse, la mia già lunga esistenza, scorsa abitualmente come un olio, è stata, nella misura consentita in questa aiuola che ci fa sì feroci e sino al 1960 (oggi non più), quasi sempre felice. Al qual proposito soggiungo che a farmi conseguire lo scopo di servire il Signore in letizia m'hanno soccorso segnatamente tre cose: anzitutto, una tal quale festosità, schiettamente napoletana, di temperamento; in secondo luogo, un ottimismo a volte eccessivo, e quindi peccaminoso, ma a cui debbo pure l'abitudine di vedere, in quasi tutte le congiunture di vita, il lato buono a preferenza di quello o di quelli cattivi; per ultimo, una vera e propria febbre di operosità, che, per lo meno sino all'anno scorso, mi fecero considerare le ore più belle della giornata le otto o dieci, che una consuetudine ormai semisecolare mi consentiva di passare, senza stancarmi, innanzi alla mia scrivania. Consuetudine a cui, da quando godo o sopporto la qualifica ufficiale di « pensionato », son debitore di non soffrire menomamente, così come non ho sofferto mai, l'orribile supplizio della noia, riservato non solo (condegna pena) agli oziosi, ma purtroppo anche a chi, dopo aver servito per lunghi anni, e con la maggiore alacrità, lo Stato, vien tutt'a un tratto, con l'esser collocato a riposo, condannato all'ozio e, con questo, a quell'abbreviatrice della vita ch'è, appunto, la noia.

Un antico proverbio inglese suona: bevi vino vecchio, brucia legna vecchia, leggi libri vecchi e abbi amici vecchi. Non bevo vino né vecchio né nuovo, perché sono astemio; non brucio legna né vecchia né verde, perché preferisco il termosifone elettrico: ma leggo molti libri vecchi, anche quelli che nessuno legge più; e ho molto amato e amo tuttora pochi amici vecchi, sebbene per la maggior parte essi mi abbiano abbandonato nel loro partire per il gran viaggio da cui non si ritorna. Basti dire che, dei tanti che conobbi nel 1903 in casa Croce, sopravvivono soltanto Eugenio Mele e — a me quanto mai legato — Riccardo Ricciardi. Più volte, nel rituffarci con la memoria in un passato che non torna più, sembra a quest'ultimo e a me quasi di ringiovanire, salvo poi, risvegliatici dalla *rêverie*, a sentirci più vecchi che mai e più che mai spaesati e come sperduti in un mondo che comprendiamo sempre meno e che, per conto suo, non ci comprende affatto. Comunque, molto dolorosa è stata ed è per me ogni scomparsa di qualcuno di quei vecchi amici; e mi si crederà quando soggiungo che non ancora riesco a consolarmi di quella di Benedetto Croce. E, invero, in lui, oltre che un grande maestro di cultura e vita morale, ho trovato, non voglio dire un padre, giacché egli contava appena tredici anni più di me, ma certamente un fratello maggiore, tanto più rispettato e venerato in quanto, se vi è stato e vi è un uomo innanzi al quale io mi sia sentito e mi senta piccolo — al modo stesso, direi, del *famulus* goethiano Wagner di fronte al parimente goethiano mio omonimo — quest'uomo è stato ed è precisamente il grande autore de *La poesia* e de *La storia*.

*Napoli, settembre 1961.*

FAUSTO NICOLINI

# MISCELLANEA, VARIETÀ E LETTERATURA ODIERNA

## COMMEMORAZIONE CARDUCCIANA *

Una celebrazione sia pure breve, o meglio una commemorazione di Giosue Carducci, non avrebbe senso se venisse estratta dal quadro dei discorsi critici che si sono tenuti, anche per lo stimolo di occasioni pratiche, in questi ultimi anni, e che hanno procurato un rinnovato interesse per la poesia carducciana: discorsi che sono fondamentalmente il nostro esame di coscienza nei confronti non solo del Carducci, ma di tutta una stagione della storia d'Italia, secondo quell'imperativo storiografico che vuole appunto il confronto di ogni generazione col passato.

La stagione che noi vediamo sullo sfondo del Carducci è la famosa età post-risorgimentale: l'Italia appena unita, la seconda metà del secolo scorso e la fine del secolo. Fu un'età contraddittoria e difficile, dalla quale oggi ci sentiamo talmente lontani, talmente staccati, da stimarci in grado di tentarne il giudizio storico. Un'età diversamente difficile rispetto a quella nella quale viviamo, e tuttavia tale che personalità di fortissimo rilievo e di grandi doti naturali, quali il Carducci in primo luogo, il Pascoli, più tardi il d'Annunzio, e il maggiore fra i poeti italiani che la animarono, il Verga, stentarono tutti a riconoscere se stessi, a ritrovarsi: dovettero tentare tante strade e dovettero concedere molto al consenso di un pubblico dal gusto quanto mai equivoco, più di quello che possiamo oggi trovare intorno a noi. Tutti i poeti che ho citato ebbero ad assumersi delle responsabilità talvolta gravi nei confronti della nostra storia e delle generazioni che li seguirono. Ecco perciò l'esame di coscienza: noi di fronte al Carducci.

Che cosa rappresenta effettivamente il Carducci, per noi, a tale distanza? Penso che oltre a tutte le cose che sappiamo, e che formano appannaggio normale della retorica carducciana e delle celebrazioni ufficiali (ma questa non vorrebbe rientrare nel quadro), egli rappresenti prima di tutto un punto di grande riferimento, assai vistoso. Si potrebbe dire che egli è un luogo della nostra storia, in cui le contraddizioni alle quali alludevo poc'anzi, di un'età particolarmente difficile, si ritrovano tutte e si scontrano. In lui vive e seguita a vivere il risorgimento italiano. Possiamo dire senz'altro che per merito principalmente suo alcuni grandi momenti della storia, non soltanto d'Italia, diventano miti operanti della nostra vita nazionale appena inaugurata: Roma, i comuni, la rivoluzione francese, Garibaldi. Per merito sempre del Carducci la tradizione aulica letteraria italiana si confronta con una realtà ormai mutata e si conclude. Il Carducci è un punto

---

* Questa commemorazione fu pronunziata a Valdicastello, davanti alla casa natale del Carducci, il 3 agosto, in occasione dell'XI Premio « Carducci ». Registrata, apparve su *La Nazione* del 9 agosto. Lo stesso giorno Luigi Russo mi spedì la cartolina seguente: « Caro Antonielli,... e riposato de la lunga via.... si ricordi di *Belfagor*, cioè mi mandi il testo definitivo del suo discorso, che oggi vedo riprodotto nella cronaca di Marina di Pietrasanta de *La Nazione*. Viva Titov ». Per questo si pubblica. L'entusiasmo giovanile per l'impresa del cosmonauta sovietico dà un tocco indimenticabile all'immagine del Maestro a pochi giorni dalla sua morte.

fermo, una conclusione della nostra storia. È veramente l'ultimo vate d'Italia. E lo è in modo tale, che mette in crisi sia il Pascoli che il D'Annunzio, i quali ambirono di sostituirsi a lui, pensarono di seguitare a fare i vati d'Italia in una stagione che ormai non richiedeva più vati. Intendo il poeta civile, il poeta guida morale di un popolo, il Carducci insomma.

D'altra parte, contraddizioni. Nasce proprio con lui il nazionalismo italiano in una delle sue forme più tipiche. Non solo la nazione unita prende coscienza di sé ed è pudicamente se stessa, ma incomincia a diventare nazionalista. Il Carducci inaugura un'altra serie di miti che non operano positivamente nella storia d'Italia; anzi si può dire che operino negativamente. Dall'idea di Roma si può passare alla ossessione di una Roma che dorme, come in una certa poesia, « *poggiata il capo al Palatino augusto* »: è una Roma che ha in sé i germi dei « colli fatali ». Giunge inoltre alle più palesi conseguenze, nell'opera del Carducci, il mito della poesia eloquente. Quella eloquenza che nel Foscolo aveva avuto tanto vigore ed una reale funzione storica, viene letterarizzata, esagerata dal Carducci. Ci troviamo di fronte ad un poeta, la cui grande coscienza della nostra splendida tradizione letteraria si fa tanto acuta, direi morbosa, da indurlo a continue rielaborazioni, a un'azione di vera e propria mimesi letteraria. Non c'è quasi poesia del Carducci che non abbia precedenti letterari. Perfino *Pianto antico*, la poesia nitida per eccellenza, apparentemente « greca », è di un classicismo riflesso ed ha la sua matrice letteraria in una poesia tardoarcadica, un'anacreontica di Jacopo Vittorelli.

Noi oggi non abbiamo ancora chiuso i conti con l'eloquenza, alla quale sulla fine del secolo si volle, si voleva torcere il collo. Essa ci perseguita ancora sotto forma di oratoria, continuamente diffusa nelle varie manifestazioni del costume italiano. E il Carducci in questo ha le sue responsabilità; a parte il fatto che muovendo un passo al di fuori della letteratura, e considerando le cose su un piano di altri studi, diciamo pure di sociologia, oggi potrebbe interessarci tutto questo alone di oratoria romantica ottocentesca, come una specie di solvente in cui siano state messe certe sostanze morali perché entrassero nel corpo della nazione italiana. Garibaldi stesso non fu solo azione. Ci fu una dilatazione oratoria intorno alla sua azione, e fu essa che lo rese largamente comprensibile, che lo fece guida di popolo e capo dei giovani italiani disposti a morire per la causa dell'unità.

Noi dunque, davanti a queste e ad altre contraddizioni, ci domandiamo: che cosa resta di vero, vivo in noi, del Carducci?

Restano indubbiamente certi accenti indimenticabili della sua poesia, quell'amore direi quasi fisico, solare, della vita. « *Dicono i morti — Beati, o voi passeggeri del colle....* ». È sempre la vita che viene glorificata nel Carducci. Bellissimi attacchi, tipico quello della bionda Maria, si richiamano sempre a tale tema della vita intesa in senso gioioso e fisico, che porta ad esempio il poeta, fra tutte le feste del calendario cristiano, a celebrare e ad apprezzare particolarmente la Pasqua, perché in un modo un po' pagano è la festa della primavera, della vita che si rinnova, del mondo che periodicamente risorge. Restano dell'ultimo Carducci, e di quello delle *Rime nuove*, quegli accenti di mestizia, di pudore, di dolore, che sono la sua contenuta tragedia di uomo, la coscienza del dolore suo e del mondo. Accenti che noi vediamo consegnati anche nell'epistolario, che è una delle opere del Carducci alle quali i posteri daranno sempre maggiore attenzione. Da questo epistolario, come, direi, da questa stessa casa, da questo paesaggio così rigido e severo, nasce l'immagine di un uomo e poeta probo, onesto, ascetico in alcuni momenti. Questa « rocciosità » morale il Carducci ci consegna, e noi la ritroviamo in altri momenti dell'opera sua.

Accennavo all'epistolario, e devo accennare a tutta l'opera critica. Non a caso si dice, si pensa in genere che fra le più belle opere del Carducci siano i due volumi pariniani: il *Parini maggiore* e il *Parini minore*. Si dice pure che il Carducci critico è essenzialmente un lettore, l'uomo esperto del mestiere di poeta, il quale è capace, da intenditore, di fare acute analisi di altri poeti, come ha dimostrato nel famoso commento al

Petrarca. Ma c'è anche il fatto che il Carducci riuscì particolarmente bene nel Parini perché risentì ancora di quella lezione morale, di quell'esempio di alta severità del Parini, che faceva tutt'uno con la ricerca quasi ossessiva dell'opera perfetta, dell'arte difficile, come avevano insegnato i classici e come lui stesso, Carducci, praticava. Resta in poche parole quel « Carducci senza retorica » che l'insigne maestro di studi letterari e di metodo critico, la cui cittadinanza aggiunge onore al comune di Pietrasanta, Luigi Russo, ci ha insegnato a riconoscere e ad apprezzare criticamente con quella severità, con quella nitidezza di giudizio, che in fondo è anch'essa una delle più vive eredità carducciane.

SERGIO ANTONIELLI

## L'« ANIMA IN BAROCCO »

La recente nuova edizione del *Parnaso in rivolta* [1] di Carlo Calcaterra, a un ventennio di distanza della sua prima e fortunata comparsa nel mondo letterario italiano, può indurre il lettore non solo ad una rilettura stimolante di un testo divenuto d'obbligo per ogni studioso della letteratura seicentesca, ma anche ad un ridimensionamento del giudizio che si è ormai tradizionalmente imposto sul significato di tale interpretazione. Per la verità l'elegante volume si presenta già di per sé con questo crisma di ripresa critica più che non di patetica riesumazione: basti leggere le felici pagine introduttive di uno scolaro del Calcaterra, nettamente affermatosi proprio negli studi barocchi, Ezio Raimondi, per convincersi subito del significato che può ancora oggi presentare un libro come questo.

Risalendo alla fortuna critica che il *Parnaso* incontrò al suo primo apparire, il Raimondi nota per contrasto la recisa e laconica recensioncina che il Croce gli dedicò sulla « Critica » con un tono di così palese distacco e con una sufficienza che ribadivano le poche ma decise parole di condanna con cui liquidava il testo in esame: condanna d'altra parte che coerentemente riprendeva e riassumeva la nota posizione del filosofo napoletano sull'« età barocca in Italia » in una polemica ormai palese con certa letteratura critica che nella rivalutazione del Seicento palesava una certa (e sempre da lui avversata) congenialità con le forme decadenti e irrazionalistiche. Questa aperta puntata del Croce contro tale impostazione era d'altra parte la risultante di tutta la sua ultima stagione di studi non solo seicenteschi, come si era venuta definendo dopo la più aperta e disinteressata investigazione giovanile. È già stato notato come il Croce, che aveva guardato con curiosità alla letteratura a lui contemporanea di fine Ottocento, subì nel volgere di pochi lustri una « involuzione » che lo chiuse con sempre più dichiarata ostilità ad ogni fascino del contemporaneo movimento letterario. Significativo per noi è poi il mutarsi dell'atteggiamento del Croce nei confronti della civiltà barocca in piena rispondenza con la sua chiusura polemica contro ogni affermazione di decadentismo. Infatti il mutamento della simpatia crociana verso questi fenomeni letterari va visto in un nuovo atteggiamento di tutta la sua personalità di critico e di uomo, che nel fervore degli studi secenteschi del primo Novecento vedeva la giustificazione critica di quel nuovo gusto poetico penetrato ormai nella nuova letteratura succeduta al « virile » canto dell'ultimo « nostro » grande poeta. Naturalmente nella polemica crociana sono presenti molti motivi di carattere non esclusivamente letterario ed anzi si può affermare che contro una sua esigenza, altre volte affermata, di fare il critico « puro » della poesia, il Croce in questo caso reagì con un moto di ostilità etico-politica, come rivela paradigmaticamente il mutarsi dei suoi umori nei confronti dell'opera dannunziana. Era in fondo

---

[1] CARLO CALCATERRA, *Il Parnaso in rivolta - Barocco e Antibarocco nella poesia italiana*, con introduzione di Ezio Raimondi e indici dei nomi e degli argomenti a cura di Mario Saccenti, Bologna, Il Mulino, 1961, pp. IX-XL-333.

la sua educazione risorgimentale che riaffiorava nel momento in cui nuove esigenze e nuovi programmi si affermavano sull'orizzonte della cultura e dell'*ethos* degli italiani e il Croce ben presentiva come tale mutamento di gusto significasse qualcosa di ben più grave che un arcadico rivolgimento del nostro Parnaso. Per quello che riguarda il Seicento poi il richiamo al Risorgimento, la cui storiografia avrebbe toccato « meglio delle altre il punto essenziale » si fa, nella *Storia dell'età barocca*, del tutto palese in sintomatica contraddizione con le sue avvertenze di un ventennio prima contro i pericoli di tale critica arcadico-risorgimentale.[2] D'altra parte proprio fuori della *Storia* — che nella sua intransigente « obbiettività » nulla concede né scopre delle segrete preoccupazioni dello storico —, ma nella stessa atmosfera di studi e interessi, cioè nei *Nuovi Saggi* del '31 e nella *Letteratura italiana del Settecento*, il Croce non manca di avvicinare in più di un caso poeti e atteggiamenti barocchi con poeti e atteggiamenti del decadentismo fino a presentare l'Arcadia come la vittoriosa e mai dimenticata affermazione dei sani principî estetici degli italiani di contro ad ogni « rinnovato barocchismo ».[3] Naturalmente questo impegno polemico non dovette venir meno negli anni successivi, quando il Croce si sentì moralmente impegnato più che mai in questa sua programmatica avversione contro ogni nuovo o vecchio « barocchismo » (il che può darci la ragione di questa accanita fedeltà a se stesso, che può apparire perfino anacronistica solo se la si distolga dalla *humus* storico-ideologica che la generò e la sostenne per tanti anni).

Risulta dunque chiaro che la recensione del Croce del 1941 non poteva che essere quella che fu, *in primis* perché egli vide nel lavoro calcaterriano gli estremi di quella condanna che conosciamo e lo disse apertamente quando la classificò fra le opere che si ispiravano alla « mediocre critica letteraria tedesca e in generale al decadentismo europeo ».[4]

Ma a giustificare il distacco del Croce nei riguardi di questo libro dovettero intervenire anche altri motivi, oltre quelli di critica militante che abbiamo accennato, e in primo luogo una fondamentale estranietà della sua mente e del suo metodo lucidamente teso ad una progressiva razionalizzazione dei fenomeni storici stretti in contorni di inequivocabile definizione. Perché, se è indubbiamente vero che il valore dell'interpretazione del Calcaterra consistette in primo luogo nella nuova sensibilità, più aperta e « moderna », con cui egli avvicinò testi e problemi del Seicento, sottraendoli al troppo imperioso e censorio giudizio crociano, è anche vero che questa nuova lettura avvenne sotto la pressione di un moto di non chiarificata simpatia più che sotto l'impulso di una più appro-

---

[2] Per i *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento* (Bari, Laterza, 1911) si confrontino le pp. VII-XV, dove sono richiamate le reazioni arcadiche e ottocentesche (De Sanctis compreso) alla letteratura del Seicento e dove il Croce dichiara esplicitamente che « il decadentismo europeo dell'ultimo trentennio, al quale l'Italia ha dato la voce più potente, Gabriele D'Annunzio, ci ha messo in grado di sentire con maggior facilità la poesia e l'arte in genere del Seicento ». Mentre per la *Storia dell'età barocca in Italia* si veda la citazione a p. 41.

[3] Cfr. *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento* (Bari, Laterza, 1931), p. 156 il confronto fra la poesia del padre Ceva e quella del Pascoli latino; a pp. 301-302 la puntata contro i poeti « romantici e decadenti » che identificavano vita e poesia e il richiamo polemico al Carducci « borghese », « che — come non rifinirò di ripetere — è stato l'ultimo nostro grande poeta ». Nel volume del 1949 *La letteratura italiana del Settecento*, parlando della vittoria dell'Arcadia sul secentismo il Croce esce in questa affermazione: che essa « rimase una vittoria sostanziale e duratura, un'esigenza non più contestata che ha risanato per sempre per questa parte il giudizio estetico degli italiani e li ha resi diffidenti e riluttanti verso ogni rinnovato barocchismo o che si sia presentato, nei miei tempi giovanili, nel lussureggiante dilettantismo sensuale del D'Annunzio (scrittore così presto caduto dai cuori degli italiani) o, come di recente e su esempi stranieri, si dia vanto di « poesia pura » e di voluto « ermetismo », contro i quali prodotti piacerebbe invocare il soccorso della primitiva arcadia ». Si veda anche il giudizio severo contro « un nuovo barocchismo e un nuovo arcadismo », contro la « nuova perversione della poesia italiana » iniziata dal D'Annunzio e dal Pascoli, alla fine del volume, pp. 394-95.

[4] Cfr. « La Critica », 1941, p. 54.

fondita e rigorosa rettifica metodologica. Coerentemente a se stesso, anche per quest'aspetto il Croce poteva quindi sentire estranea alla sua esigenza di organica ricostruzione l'opera che si opponeva al suo giudizio di un decennio anteriore.

D'altra parte la figura del Calcaterra nella nostra tradizione letteraria ed accademica si presenta come quella di uno studioso solitario ed appartato nei confronti di quelli che furono i grandi movimenti culturali della prima metà del secolo, in un difficile equilibrio fra la fedeltà all'ambiente torinese di un Gioberti e alla scuola di un Graf (per fare solo due nomi) e le nuove esigenze di gusto e di pensiero che si imponevano con eterodossa vigoria. E il Calcaterra visse in quest'atmosfera di difficile conciliazione con l'impegno dello studioso che, anelando ad un rigoroso metodo — da buon difensore della scuola storica — nel contempo se ne straniava per alcune sue fondamentali istanze ontologiche presenti nel fondo della sua stessa formazione. I suoi scritti e le sue polemiche giobertiane hanno infatti proprio questo significato, quello di voler adeguare il pensiero del « suo » filosofo a certe esigenze per esso nuove se non estranee. E lo stesso dicasi dell'atteggiamento assai complesso del critico nei confronti della letteratura contemporanea che egli criticava nel momento stesso in cui se ne sentiva attratto e partecipe. Assai acutamente il Raimondi avverte al fondo della critica calcaterriana l'urgenza di un motivo autobiografico, che la caratterizza inequivocabilmente e ci dà la misura della natura ancora prevalentemente romantica (di quel tardo romanticismo con affinità con la scapigliatura che il Croce poté comprendere in un generico decadentismo) della sua personalità di critico « soggettivo ».

E questa caratterizzazione può aiutarci anche a penetrare la natura dell'interpretazione che il Calcaterra aveva tentato del Seicento italiano, sia nei motivi di un suo « personale » intervento che in quelli esemplari di una sua tipica metodologia.

Alcuni motivi di ordine generale stanno alla base della proposta calcaterriana: primo questo autobiografismo mentale e sentimentale che porta il critico piemontese a postulare un apodittico ed astratto svolgimento della nostra letteratura in funzione di una preoccupazione di attualità (il suo interesse sempre volto, anche se con travagliata passione, all'arte contemporanea) e secondo una ideale preminenza concessa *a priori* alla nostra letteratura romantica, vista come il coronamento di un lungo processo di decadenza. D'altra parte questo primato riconosciuto al Romanticismo era un luogo comune delle generazioni « idealistiche » (basti pensare al Croce e al Gentile), che, pur nelle notevoli differenziazioni che passavano da corrente a corrente e da scuola a scuola (per tutti i gradi: dalla matrice laico-liberale a quella cattolica), si avvicinavano sia per un generale ordinamento dato ai valori « spirituali » della vita, sia per quel tipico *transfert* proprio della borghesia postrisorgimentale che inconsciamente trasformava il proprio credo ideologico (quello dei « moderati » che vedevano avviati o attuati dal moto risorgimentale tutti i loro programmi intellettuali e di classe) in un postulato storiografico. Non c'è dunque da meravigliarsi se il *Parnaso* del Calcaterra, mentre poté sembrare un libro che esaltava i valori del barocco, finiva col riprodurre lo schema-tipo della critica del suo autore: dimostrare come solo nell'Ottocento, con Foscolo, Leopardi e Manzoni, si ebbe la verace sintesi estetica di « sentimento e fantasia » dopo secoli di unilaterali esaltazioni. Né deve poi stupire il fatto che il Calcaterra non abbia saputo sfuggire al pericolo di un autobiografico scandaglio dello « spirito barocco »: per la verità egli ha sempre guardato con una certa predilezione, certo non casuale, ad alcuni problemi letterari e prima psicologici (si vedano il « suo » Petrarca, il « suo » Gozzano, la « sua » svogliatura seicentesca): predilezione d'altro lato che egli non volle mai riconoscere né ingenuamente identificare con la serietà ed obbiettività dei suoi interessi di critico « scientifico », senza tuttavia riuscire mai ad eliminare quell'alone di partecipazione sentimentale che rende così complessa la sua pagina, sconvolgendo l'ordito dimostrativo della ricerca. Si veda, ad esempio, come il Calcaterra, che nel *Parnaso in rivolta* aveva completamente sorvolato sul problema del rapporto barocchismo-decadentismo (pur tradendo questa sua passione di contemporaneo nella maliziosa domanda: « Avrebbero forse ra-

gione quegli storici, oggi sempre più numerosi, i quali pensano che in definitiva la ricerca di una poetica moderna sia una polemica che dura da tre secoli? ») sentisse per parte sua l'urgenza di tale problema, a tal punto che, mentre rifuggiva da ogni preciso analogismo fra barocco e romanticismo e decadentismo e novecentismo, tuttavia, nell'ultima versione compendiosa che egli dette del *Problema del Barocco*, egli giunse a concludere, riprendendo uno spunto già avanzato nel 1937, che la simpatia del Novecento verso il Seicento era data « dalla consapevolezza che anche noi siamo gente in travaglio e non sappiamo di dove incominciare ' la riforma dell'universo ' e vorremmo, anche noi, un'arte nuova ».[5]

Inoltre questa scoperta vena di lettore romantico e contemporaneo (cui egli non volle mai abbandonarsi con innocente acrisia) ci dà una ragione della sua stessa prospettiva storiografica, quella prospettiva che identificava le passioni e gli ideali di uomo e critico-artista in un quadro retrospettivo che le giustificasse. Ma questa tendenza a seguire in un campo ottico sempre più distanziato gli eventi e i problemi letterari del secolo XVII, a tal punto da giustificare « per le esigenze interiori degli argomenti » lo svolgersi del Barocco, del Neoclassicismo e del Romanticismo in una forma di « reciprova contrapposizione », veniva suggerita al nostro critico non solo dalla sua teleologia romantico-contemporanea, ma anche dalla natura del suo storicismo giobertiano, di uno storicismo cioè non risolto immanentisticamente per la preoccupazione dell'autore di mantenere, nella varietà delle forme succedentisi, una mitica unità strutturale.

Infatti al fondo di ogni mutamento storico sta sempre lo « spirito », che anche se « riguarda al passato » « questo fa per meglio esprimere se stesso nella diversità » e lo storico in questo flusso di avvenimenti, di « perenni rinnovamenti » — in cui risiederebbe « la vitalità feconda del pensiero umano » —, come in un mare in cui « le onde cancellano il solco delle navi che sono passate », si trasforma nell'inquieto indagatore di questo elemento metafisico sotteso al di sotto dei mutamenti fenomenologici, che rappresenterebbero il « diverso » mutevole di contro al sempre « identico ».[6] È chiaro che in questa prospettiva la ricerca storica tende a concentrarsi su quel terreno di indagine che più si attagli con certi presupposti filosofici consentanei allo spirito dell'autore. Così succede che il Calcaterra, animato da un vago idealismo spiritualista, rifuggisse dal sensualismo seicentesco e dal sensismo settecentesco per trovare il suo motivo « spirituale » nella letteratura del nostro Risorgimento. Ecco come il fenomelogismo giobertiano genera la tipica ricerca calcaterriana, che mentre sembra attardarsi su un fenomeno o su un problema, presto se ne stacca per questo rigore di dialettica astratta, che ha già disposto tutti i fenomeni in un ordine di gerarchico rilievo. In tal modo si capisce il motivo dei lontani rimandi del Calcaterra, che genericizza lo studio dei fenomeni concreti e individui proprio perché li inserisce sempre in uno sfondo di troppe larghe proporzioni, dove si perdono i precisi lineamenti delle cose e i fatti si trasformano in atteggiamenti di astratta « contrapposizione ».

E questo non vale solo per lo schema « contrappositivo » degli ultimi tre movimenti della nostra letteratura (Barocco-Neoclassicismo-Romanticismo), ma lo si ritrova anche all'interno dell'analisi di un singolo fenomeno, per cui giustamente il Raimondi ha potuto rilevare il tono « drammatico » della scepsi del Calcaterra; ed anzi a questo proposito va aggiunto che non si tratta solo di un dramma di sentimenti (cui pure, da buon

---

[5] Cfr. Carlo Calcaterra, *Il problema del barocco*, in « Questioni e correnti di storia letteraria », Milano, Marzorati, 1949, p. 480. Cfr. inoltre a termine dello studio *Controriforma e Seicento*, in un « Cinquantennio di studi sulla letteratura italiana (1886-1936) », Firenze, Sansoni, 1937, vol. I: « La nostra simpatia pel Seicento, che in complesso è più viva che non per l'Arcadia, è dovuta al senso arcano che avvertiamo in quel travaglio.... Per questo secreto brivido.... hanno le lontane e quasi impercettibili radici alcune tendenze dell'età moderna, che per vie profonde e quasi subcoscienti, sono giunte a svolgersi, con forme proprie e cangianti di stagione in stagione, nell'Ottocento e nel Novecento ».

[6] Cfr. Carlo Calcaterra, *Il problema del barocco* cit., p. 462.

romantico, il critico indulgeva), ma anche di « forme », cosicché le *dramatis personae* della critica calcaterriana sono sì i sentimenti cozzanti, ma soprattutto gli elementi di una dialettica assai schematizzata, che ama, ad esempio, contrapporre « Barocco » e « Antibarocco » come i due « poli » del Seicento, « riflesso di un unico sostanziale momento dello spirito di quel tempo ». Ecco come capita che sotto le mani del Calcaterra noi vediamo trasformarsi ogni caratterizzazione storica in una tipologia « spirituale » che tende ad allargare la propria area di influenza, finché non trovi di fronte a sé un'opposizione veramente ineliminabile, cioè tale da non poter esser assorbita e degna perciò di esser assunta come un principio di « spirituale » opposizione.

Orbene, singolarmente, ci è dato incontrare nell'opera del Calcaterra la esemplificazione non di una sola di queste soluzioni, ma proprio di entrambe. Nel *Parnaso in rivolta*, per quanto più volte tentato ad estendere l'area del barocco su tutto il secolo (oltre che su ogni centro geografico), il Calcaterra rimane fedele a questa dialettica degli opposti e « Barocco » e « Antibarocco » rimangono anche nel sottotitolo del libro due momenti in perfetta antitesi (e questo carattere antitetico è ribadito con esemplare insistenza nelle pp. 188-193); mentre ad una visione più unitaria sembra indulgere il Calcaterra stesso nella rielaborazione successiva del '49, quando si potrebbe dire che da una dialettica degli opposti si passi a quella più sfumata dei distinti, avvalendosi anche dell'ausilio di altre ricerche (su Galileo e la sua scuola particolarmente) che erano riuscite a colmare per buona parte la distanza che isolava gli « antibarocchi » dal generale movimento barocco. Ed era in un certo senso fatale che l'interpretazione del Calcaterra finisse così, proprio per quella sua interna esigenza di unità che tendeva necessariamente a richiamare ad un unico motivo ispiratore i diversi fenomeni del quadro seicentesco (e in questo il suo storicismo spiritualista mostrava tutta la sua povertà metodologica e rivelava le sue tare ontologico-metafisiche).[7]

Di scarsa prensilità storicizzante è prova, oltre questo tendenziale totalitarismo barocco, anche l'analisi critico-estetica che il Calcaterra ci ha dato di molte pagine secentesche. Al di fuori dell'intelaiatura filosofica, indubbiamente la critica del Calcaterra si avvale anche di altri espedienti euristici: ed anzi il lettore attento alla bella pagina avrà avuto modo di soffermarsi su celebri luoghi del *Parnaso in rivolta* che vivono di un loro autonomo significato, come certe famose pagine sul pansensualismo mariniano, o sulla crisi gnoseologica che è alla base della letteratura seicentesca, o sulla « svogliatura del secolo », per non dire di altre. E certo in questi casi la sua sensibilità di cattolico in travaglio e senza esclusive chiusure ortodosse entra subito in simpatetico accordo con questa letteratura di crisi, con il risultato di nuove e più felici individuazioni (tanto più notevoli in quanto si ponevano in diretto contrasto con le dismagate definizioni del Croce ancora imperanti), resistendo tuttavia un limite di estraneità moralistica. Si prenda l'esempio esemplare dell'interpretazione della poesia mariniana: in essa concorrono, in una addizione spesso contrastante, motivi e mezzi critici della più svariata origine. Al centro del capitolo mariniano sta l'intuizione che il mondo artistico dell'*Adone* sia riassumibile entro il mondo dei cinque sensi; intorno a questo motivo si articola un numero sovrabbondante di pagine senza che l'autore muti l'angolazione e senza nemmeno che si sforzi di tracciare una « storia » della personalità del Marino, ancorato com'è a quest'unica caratterizzazione psicologica vista in un singolare isolamento nei confronti di quello sfondo storico, sociale, culturale e di quel nuovo gusto letterario di cui il Marino fu proprio una tipica espressione [8] (non casualmente anche i motivi di poetica rimangono

---

[7] Significativo è il tentativo del 1949 di mostrare come anche la scuola toscana, il centro più restio all'influsso barocco, avesse subìto più di un influenza della « temperie fantastica » del secolo e perfino il Sarpi sembrasse « talora vibrare all'unisono con l'eloquio del suo secolo ».

[8] Per un Marino visto in una dimensione di integrale storicità, si veda ora Franco Croce, *Gian Battista Marino*, in « Letteratura Italiana - I Minori », Milano, Marzorati, 1961, pp. 1601-40.

sempre ai margini del discorso del Calcaterra). D'altra parte all'interno dell'interpretazione mariniana si può cogliere il confluire di due metodi diversi: quello dell'introspezione psicologica e quello dell'analisi per *exempla* stilistici. Ma bisogna dire che questi due strumenti critici non si articolano come due momenti integranti di un unico metodo, ma piuttosto si dispongono gerarchicamente e fra l'individuazione psicologica e la corrispettiva conferma stilistica si frappone uno iato, cosicché i florilegi di luoghi mariniani del *Parnaso in rivolta* (cfr. pp. 55-56, 60-61, 74 ecc.) sono piuttosto piccole crestomazie che si aggiungono, con sovrabbondanza di citazioni, al già definito nucleo psicologico. Risulta, da questo metodo addizionale, una sorta di ibridismo metodologico, che trapassa da fini pagine di individuazione sentimentali ad altre di ostinata ricerca di conferme testuali, in una dialettica di meccanica giustapposizione. D'altro lato l'ibridismo del testo calcaterriano (che ha le sue origini, oltre che nel mal composito impasto metodologico, nella accennata estrazione di cattolico-spiritualista dell'autore a contatto con le proposte dell'idealismo laico) si rivela generosamente anche nel suo stesso linguaggio, che oggi appare tanto strano e antiquato per chi sia abituato al rigore di una critica più « scientifica », ma che dovette sembrare non privo di un suo fascino ai lettori di solo un ventennio addietro. Significativa è la strabocchevole presenza nella pagina del critico piemontese di quella parola-chiave così atta per penetrare nei presupposti « spiritualistici » della mente calcaterriana, che è poi il vocabolo *anima*, il termine cioè di riferimento di ogni « scoperta » del nostro critico: dall'*anima in barocco* ai *semi dell'anima*, al *cielo dell'anima*, alla *luce dell'anima* (*il barocco è un modo d'anima*) questa espressione, condita con tutti i più generici riferimenti, è la protagonista diafana e sfuggente (unita generalmente all'altra di « spirito » e « spirituale ») del mondo di uomini e forme del nostro storico. Ma non meno significative a dimostrare la plurima natura della critica calcaterriana (dal positivismo all'idealismo, dal « metodo storico » a quello psicologico-estetico) sono i termini cozzanti del suo linguaggio, da quelli di ardua pronuncia tecnica (fino a conii come *intussuscepzione* e *extrasuscepzione*) ad altri di più suggestiva tradizione (e non privi di una loro nobiltà aulica e bizzarra) come *doglia*, *margo*, *cinegetica dell'immagine*, *svogliatura*, *serqua*, *cibreo afrodisiaco*, *rancura*, *ardenza*, *sinopsi in versi*, i quali sono spesso accostati con ricercata negligenza a termini d'uso comune ed anche confidenziale come *fanfaluche*, *metafora sbardellata*, *gibigianna*, *scatarrando* ecc., in un tentativo di ammodernamento fittizio e in uno sforzo di antiaulicità, che sottolineano invece sempre meglio l'ibrida sostanza di una critica ancora legata a un gusto ormai antiquato.

Ma per ben intendere la complessa natura dell'interpretazione barocca del Calcaterra bisognerà sottolineare, in questa lettura a contrappunto metodologico, l'impegno moralistico di tale individuazione, che finiva con l'essere un residuo ottocentesco mai del tutto assimilato (anche se ben mimetizzato o respinto in secondo piano dalla congenialità della ricerca) e il limite delle possibilità penetrative del nostro critico.

Perché, se sul piano del gusto e della simpatia storiografica l'analisi del Calcaterra ruppe una tradizione di diffidenza critica nei riguardi del Seicento, tuttavia l'atteggiamento critico-mentale rimaneva sostanzialmente aderente ad un giudizio morale di carattere risorgimentale ed il Calcaterra, per quanto reso più sensibile dalla sua esperienza autobiografica di novecentista alla ricerca di un proprio equilibrio fra tradizione e modernità, rimaneva fedele, secondo il suo schema a coronamento romantico, ad un giudizio, sempre più attenuatosi con gli anni ma mai superato, di condanna morale nei riguardi di un secolo di doloroso asservimento politico e di straordinaria povertà spirituale( tipico esempio il Marino che con tutta la sua « industria ed ingegno negli abbellimenti » « non riusciva affatto a coprire il difetto interiore »).[9] È naturale che in una

[9] Si veda un giudizio del Calcaterra del 1926, che rivela la inequivocabile atmosfera romantica della sua preparazione e il rigore tutto risorgimentale nei confronti del nostro Seicento, visto come un tempo « in cui signorotti cupi come l'Innominato s'asseragliavano

simile posizione di apertura della sensibilità e di chiusura moralistica, il critico ricadesse nella formula del Seicento come « età insolita e originale », come *monstrum* storico, in cui il concetto stesso di barocco subisce una contraddittoria definizione. Da una parte il barocco viene più genialmente identificato con una proposta di tipologia psicologica, come il momento « paralogico » dell'anima, dall'altra il concetto di barocco si carica anche di tutta la negatività residuale della tradizione arcadico-risorgimentale, che definiva barocca quella età priva di ogni iniziativa morale, religiosa e civile « sulla quale una riedificazione potesse poggiare ». Anche la letteratura barocca di questa età risentì naturalmente di questo secondo giudizio e non dobbiamo meravigliarci se il Calcaterra in più di un luogo del *Parnaso* ci ripropone una concezione del barocco di definizione nettamente crociana: per cui con questa formula si denominano fenomeni diversi ma comunque accumunati da una loro pretesa povertà o irregolarità spirituale.[10] Così succede che anche il Calcaterra, quando deve procedere per affermazioni e non più per negazioni, traccia, come già aveva fatto il Croce non piena coscienza, la storia dell'« antibarocco » (pp. 188-193), come di un fenomeno che è la cosciente opposizione e il critico superamento delle « ingegnosità » e degli « artifici » del secolo. Sempre più decisamente dunque, in questo capitolo su « L'Antibarocco », si oppone, anche sul piano stilistico, il Bruno « barocco » (che « arruffa e gonfia le metafore o per interesse, o per compromesso, o per vanità ») a quello « del tutto fuor del barocco », che « con stile umano, con parola profonda e dolente, riflette l'ardore dell'anima anelante al vero » e si afferma inequivocabilmente la natura antibarocca dello stile (che « è sempre anima ») del Campanella. Continuando su questa linea il Calcaterra sarebbe giunto ad una visione dicotomica del Seicento, opponendo fra loro con insanabile dualismo personaggi ed ambienti culturali di questa civiltà; ma invece proprio su questa linea « antibarocca » egli giungeva alla inaspettata scoperta di un nuovo « manierismo »: il « piccolo barocco ».[11] A questo punto è più che mai evidente che « concettismo », « manierismo », « barocco » sono termini coincidenti in un unico giudizio negativo ed il concetto di « barocco » è ormai diventato quello di una errata maniera di poetare, rimanendo sempre un « adattamento ingegnoso », una « maniera letteraria » cioè in ultima analisi la « non-poesia » (d'altra parte in molti casi il Calcaterra ricorre al facile crocianesimo di poesia-non poesia, in conformità al dualismo della sua critica estetico-positivistica; cfr. pp. 57-76). E questa contraddizione interna all'uso del concetto di barocco, ora inteso positivamente come atteggiamento caratterizzante dello spirito seicentesco ora negativamente come aspetto di decadenza e momento della fenomenologia del brutto, è, credo, un altro motivo, se non il maggiore, che indusse il critico a tentare successivamente una nuova (e a sua maniera più coerente) sintesi della civiltà del Seicento, dove l'area di influenza del barocco, preso come categoria spirituale che caratterizzi unitariamente tutto il secolo, tende a identificarsi con l'area spirituale e geografica del seicentismo italiano.

A conclusione di questa ricerca sulla natura laboriosa e sulla complessità anche contraddittoria della proposta calcaterriana — esplorata nei suoi vari piani di coerenza a latenti presupposti filosofici e ideologici, di originalità interpretativa, di incertezza metodologica — non possiamo sfuggire al tentativo di definire quale sia tuttora, in un bi-

---

nei loro castelli .... e l'Italia è misera, lacera e asservita quanto non mai ». Cfr. le *Liriche* del Rolli, con un saggio su « La melica italiana dalla seconda metà del '500 al Rolli e al Metastasio » e con note a cura di Carlo Calcaterra, Torino, UTET, 1926, p. VIII.

[10] D'altra parte per il Calcaterra non poteva a rigore darsi un'arte secentesca riuscita, in un secolo povero come quello, per la sua convinzione « che l'espressione artistica non può mai essere disgiunta dalla vita tutta dello spirito senza danno dell'arte stessa ». Questo integralismo etico-estetico è la ragione del distacco del nostro critico dall'età e dall'arte che andava studiando senza riuscire a liberarsi delle inibizioni moralistiche che lo staccavano da quel famigerato momento della nostra storia.

[11] Cfr. *Parnaso in rivolta*, ed. cit., pp. 210 sgg. e particolarmente il giudizio sul Menzini.

lancio ricco e attuale come è quello degli ultimi dieci anni di studi e di nuovi indirizzi critici sul Seicento italiano (barocco e non barocco), l'« attivo » dell'interpretazione calcaterriana per i più smaliziati ed esigenti gusti delle generazioni successive.

Indubbiamente il *Parnaso in rivolta* rimane una lettura affascinante e non ha mancato di avere un influsso tuttora operante — in maniera più o meno decisiva — su una schiera di studiosi del nostro Seicento.[12] Ma un giudizio più rigoroso e storicamente impietoso, nel distacco del tempo e dei programmi, ed un rinnovato impegno di storicizzazione integrale della nostra civiltà seicentesca non permettono di sorvolare sui motivi di dissenso e sulle obbiettive aporie di un libro di sapore irrimediabilmente *suranné*. Infatti ora, in un panorama retrospettivo, appare inevitabile che la vaga atmosfera filosofica che presiedeva agli studi in senso lato idealistici, con la loro avversione programmatica — in sede estetica — per i movimenti e le poetiche di accentuato impegno razionalistico (avversione cui il Calcaterra partecipò con vera passione) e pur con la varietà degli orientamenti e delle deviazioni dalla comune matrice romantico-risorgimentale (e i rapporti Croce-Calcaterra, pur nella incommensurabilità delle due menti, sono una riprova di tale dissenso entro alcune comuni pregiudiziali) fosse destinata, nel momento della sua scomparsa, a trascinare con sé tutta una « maniera » di critica letteraria, che, al di là di ogni architettura metodologica, si era limitata a soggettivi scandagli di più o meno fine penetrazione psicologica, di cui rimase maestro insuperato il Momigliano.[13] Sfrondato dunque il *Parnaso* di tutta una sua aprioristica « filosofia » e delle sue interne contraddizioni, esso può essere ancora letto, in alcune sue parti, con indubitabile utilità. Ma questa utilità, misurata alla luce delle più complesse e rigorose esperienze dell'ultimo ventennio, rimane legata ad una lettura frammentaria e selettiva, che sappia sceverare momenti di genuina penetrazione da altre (e più numerose) indicazioni di dubbia efficacia o comunque improntate a quella evasività critica (che fa da spia a un più largo disimpegno e isolamento mentale) propria di uno storicismo inibito dalle sue ambizioni ontologiche a raggiungere concrete e inequivocabili forme di giudizio.[14]

CARLO ALBERTO MADRIGNANI

---

[12] Lo svolgimento più coerente delle idee calcaterriane sul nostro Seicento lo si ha nel saggio di MARIO GIORDANO, *La cultura in barocco*, Milano, l'Italia grafica, 1952, che sviluppa senza più incertezze il motivo dello stato d'animo barocco, mentre ad una posizione più di congenialità che di dipendenza si può ascrivere l'opera di un critico come Giulio Marzot, certo il più vicino e il più autonomo fra tali studiosi del Seicento. Il più tipico caso di devozione e fedeltà discepolare lo si ha nell'attività di Mario Saccenti, cui si devono non solo la bibliografia e la cura di opere calcaterriane, ma alcuni studi di indubitabile derivazione, come quello sul Marchetti « inconsapevolmente dimidiato » fra galileismo e barocco; cfr. *Il Lucrezio di A. Marchetti nella crisi del Seicento* in *Dai dettatori al Novecento*, numero speciale di « Convivium », studi in ricordo di C. Calcaterra, 1953; recentemente si veda la noterella che riguarda lo scrivente, *Firenze, il Seicento e i « panbarocchisti »*, in « Convivium », fasc. 5, sett.-ott. 1960. Una citazione a parte merita il recente lavoro sul Magalotti di un giovane studioso, WALTER MORETTI, *Lorenzo Magalotti e il suo secolo* (in « Atti e memorie della Colombaria », vol. XXI, N. S. 1956): il Moretti, che deriva da tutt'altra tradizione di studi, si rifà tuttavia all'interpretazione di chi tenta di allargare l'influsso del barocco anche sulla Toscana, e questo suggerimento induce il critico in un errore prospettico che, unito all'esclusivo metodo stilistico ivi sfoggiato, ci può indicare il limite fondamentale di questa sua intelligente, ma troppo tendenziosa interpretazione.

[13] Per una approfondita comprensione della critica del Momigliano, cfr. L. RUSSO, *L'impressionismo critico del Momigliano*, in « La critica letteraria contemporanea », Bari, Laterza, 1943, vol. III, pp. 77 sgg. e W. BINNI, *Attilio Momigliano*, in « Il Ponte », Anno XVI, n. 6, giugno 1960, pp. 886-904.

[14] Si vedano queste considerazioni di Giulio Marzot sulla « mente » critica del Calcaterra (*Le umane lettere di Carlo Calcaterra*, in *Dai Dettatori* cit., pp. 24-25), dove parla della coscienza che il Calcaterra ebbe « di non potere o dover definire un uomo o un'opera in quella che essi hanno di proprio, di assoluto » e questo « lo trattenne sempre dal ' ritratto critico ', dall'analisi propriamente estetica, che deve convertirsi in giudizio ».

## I TRE NARRATORI DELLO « STREGA »

Con una frase tolta da Auden, Raffaele La Capria avverte che il suo *Ferito a morte* (ed. Bompiani) non vuol essere un romanzo costruito, un *Bildungsroman*. Infatti è una composizione di piani temporali diversi, intesa a cogliere l'immediatezza degli eventi nel loro ripresentarsi alla memoria del protagonista durante un dormiveglia mattutino e successivamente nel corso della siesta. È un modo di narrare desunto dal grande esempio joyciano, per l'adozione del monologo interiore ed altresì per l'uso, se pure nel La Capria estremamente misurato, dell'impasto gergale; né mancano, di quando in quando, evidenti reminiscenze del *nouveau roman*. Non si può disconoscere che l'autore abbia saputo valersi con perizia di queste esperienze di lettura, pervenendo, sul piano formale, a risultati che gli fruttano un apprezzamento positivo nell'ambito dei tentativi in senso sperimentale che da noi si vanno susseguendo in questi anni. Purtroppo non gli si può tributare un riconoscimento *tout court* allorché si passa alla valutazione della sostanza umana e ideologica che sta dietro la brillante impalcatura stilistica di *Ferito a morte*, dove di sostanziale in tal senso è reperibile appena un fragile nucleo.

Il protagonista è Massimo De Luca, il quale, dopo aver dissipati dieci anni tra un ritrovo e l'altro di quelli preferiti dalla *café society* partenopea si è finalmente deciso a rompere quella specie di malefico incantamento per cui, durante così lungo tempo, ha stentato a sottrarsi a un genere di vita che nell'intimo pure gli ripugnava. Purtuttavia sempre porterà con sé una ferita che non cessa di gemere nel segreto del suo essere. Una notte, nel Capodanno del '49, qualcosa ha decretato irrimediabilmente il suo destino quando, in un eccesso d'amore, non è riuscito a far sua Carla Boursier, così da rimanere con il cocente rimpianto della « Grande Occasione mancata ».

Per la verità *Ferito a morte* non deve essere preso per il romanzo di una delusione amorosa; perciò è alquanto improprio, in riguardo a questo libro, dissertare su quanto sia legittimo ancora il postulato che d'amore si muore, o se non si tratti di un anacronismo se mai circoscrivibile alla problematica di una civiltà in decadimento qual è la civiltà borghese. La passione di Massimo per Carla è essenzialmente di specie metaforica, e per altro nel racconto compare attraverso scorci rapidi e allusioni fugaci. Tra la Foresta Vergine, cioè la non-Storia, la Natura, da una parte, e dall'altro la Storia, c'è, a guisa di un *tertium*, la ferita che inchioda Massimo, dovuta, si badi, a un e c c e s s o d'amore. Il che vorrà adombrare una condizione morale per cui ci si è strappati dalla soggezione alla natura, ma in maniera illusoria se non si è conquistata la franchigia completa, cioè se non siamo pervenuti a saper dominare razionalmente la natura. Questa avrà ancora l'agio di vendicarsi di un ribelle solo a metà qual è Massimo, inferendogli il suo dardo mortale. Prigioniero del suo passato, quello non può altro che dare voce accorata al compianto dei giorni inenarrabili vissuti in cospetto del cielo partenopeo che « è sempre una gioia immensa, lontana, struggente, che ti sovrasta e che non puoi condividere ». Il motivo autentico del racconto consta appunto di questo struggimento. La parola « struggente » spesso ricorrente è sintomatica della condizione d'affetto che ha suggerito le pagine più ricordevoli. Le quali sono quelle da cui si solleva la visione di una Napoli marina veramente inedita nella letteratura precedente, con le connesse scene di pesca subacquea. Da menzionare è inoltre l'efficacia satirica con che viene presa a partito la società dei nuovi ricchi cui spira propizia l'atmosfera di corruzione dilagante nella Napoli laurina. Scadono invece di parecchio i capitoli finali, figurando in definitiva come pleonastici poiché a quella sua vena satirica l'autore non sa trovare modi d'invenzione rinnovati.

Ma ciò che in complesso manca è proprio il romanzo. Perché, costruendolo o meno, è pur sempre l'ambizione del romanzo quella che muove il nostro scrittore; invece non ha potuto se non sopperire alla mancanza di un effettivo *pathos* etico-storico con un

complicato montaggio di simboli, nel che è la riprova del preponderare dell'elemento intellettualistico sull'ispirazione genuina. La Foresta Vergine e la Storia non sono alternative di un conflitto realmente sofferto, altrimenti egli avrebbe avuto la forza di oggettivarlo in personaggi veri e propri. Gaetano da una parte, Sasà e compagni dall'altra risultano delle astrazioni piuttosto che delle figure psicologicamente e storicamente individuate nel loro opposto concepire la vita.

Nella presente stagione narrativa, cui è da riconoscere una notevole anche se disuguale abbondanza di frutti, una delle cose di maggior rilievo è senza dubbio *Ballata levantina* (ed. Feltrinelli) della Fausta Cialente. È stato osservato che si tratta di un romanzo perfetto nelle prime cento pagine, ma che tutto il resto riesce assai debole. Ed è un giudizio che in definitiva bisognerà condividere, però con l'avvertenza di non lasciarsi guidare dal canone di poesia-non poesia, della cui fallacia questa *Ballata levantina* costituisce una conferma se altre mai. Abbandonarsi alla suggestione estetica di quella prima parte in cui, per bocca di Daniela, rivive la figura della vecchia nonna circonfusa dal lontano riflesso dorato di un Egitto *belle époque* quale fu al tempo dei Kedivè —, equivale a lasciarsi sfuggire il nesso intrinseco che lega tutte e cinque le sezioni di cui il libro consta. E si scambierà la Cialente di quelle pagine più felici con una tributaria dell'esempio proustiano, mentre, se anche è innegabile che Proust rappresenti una delle componenti della sua « poetica », essa in realtà non persegue una ricerca del tempo perduto, né, per altro verso, si abbandona al rimpianto nostalgico di un mondo andato. La storia di Daniela, nella violenta maturazione di questa fanciulla a contatto con la realtà e quindi attraverso le sue esperienze d'amore per diversa guisa impropizie, vuole essere il racconto dell'enuclearsi di una coscienza morale e del formarsi di un saldo convincimento politico. La morte poi della protagonista, sia suicidio o solo morte involontaria, non vuole prospettarsi come un epilogo pessimistico. L'accento elegiaco con che la scrittrice segue le tappe del tribolato cammino di quella, discende dalla commozione di fronte alla lotta dalla ragazza ingaggiata con i « mostri », cioè contro un mondo decrepito e purtuttavia ferocemente ostinato a non voler tramontare e perciò capace di covare nel proprio seno i fascismi e i nazismi. Lotta smisurata, ma la morte di Daniela suggella l'ansia e la fiducia in un mondo finalmente rinnovato, perché Daniela è idealmente da allineare accanto a Peter, Sascia, Duccio come a tante altre giovinezze troncate in fiore sui campi di battaglia o nei campi di sterminio nazisti. « Dopotutto, Livia, credi che avrei chiesto un figlio, se avessi voluto veramente morire? ». Così, nella immaginazione di Livia, si tace infine il rovello intorno a quella morte misteriosa.

Ora, assodato il concetto unitario sul quale *Ballata levantina* è strutturata, bisogna convenire che l'autrice ha saputo tradurlo solo parzialmente in termini di effettiva rappresentazione artistica. La Cialente è scrittrice assai fine: sa servirsi di un linguaggio sostenuto, tuttavia senza nulla concedere a modi ricercati o aulici; la sua prosa è duttile, articolata. Veramente magistrali sono poi certe sue descrizioni paesistiche, ma non è da credere che si prevalga eccessivamente della singolare esperienza che le proviene dalla lunga consuetudine con quel paesaggio esotico. Quanto ai personaggi a cui dà vita, certo, la nonna Francesca è figura stupenda. Un insieme di rancore, di spavalderia, di cinismo, di superstizione e di viziosità inveterata, ma anche un fondo di generosità e una qualche capacità di riscattarsi in nome di un'idea dell'amore, falsa e melodrammatica quanto si vuole, ma a suo modo sofferta —, tutto questo è la vecchia « mantenuta di lusso ». E in questo intrico di contrastanti sentimenti la Cialente è riuscita a penetrare con rara intelligenza. Lo stesso però non si può dire dei rimanenti personaggi, tranne che di Livia e di qualche figura di contorno come, per esempio, Soàd, la schiava sudanese. Non si può dire di Matteo, il quale troppo genericamente riassume in sé gli attributi di un tipo umano e intellettuale caratteristico degli anni della lotta contro il fascismo. Ma il limite più rilevante va cercato soprattutto in Daniela. L'impressione di monotonia, l'assenza di un reale movimento narrativo che incombe largamente sulla

seconda, terza e quarta sezione del romanzo, si deve a questo: che il dissidio dal quale quella appare divisa, tra il mondo che già ebbe a soggiogare la nonna e lo sforzo per affrancarsene, anziché interiorizzato rimane affidato a un procedimento freddamente enunciativo e didascalico. Il sentimento di insicurezza contro cui si dibatte il disperato eroismo di Daniela, per l'importanza risolutiva che gli è connessa, dovrebbe esserci mostrato nelle gradazioni del suo crescere ed affermarsi sempre meno contenibile fino alla conclusione tragica, mentre invece ci vien fatto appena intravedere. Come pure gli eventi politici, più che seguiti e registrati con scrupolosità cronachistica, e in sostanza relegati in uno sfondo neutrale, andavano trascendentalmente incorporati alle vicende di Daniela, Matteo, Livia e degli altri protagonisti.

Ma il libro forse più significativo di questa annata letteraria è *Delitto d'onore* (ed. Mondadori) di Giovanni Arpino. Tre personaggi predominano in questo romanzo: il dottor Castiglia, un medico appartenente a famiglia ricchissima, Sabina, una fanciulla di umili condizioni della quale quello s'innamora poi uccidendola perché, quando l'avrà sposata, scoprirà che è stata già di un altro, e infine l'avvocato Gioacchino Russo, principe del foro napoletano, grande oratore ed esperto del giure, ma non meno grande ciurmadore. Questi otterrà l'assoluzione dell'assassino in nome di quel concetto dell'onore che, in larghissimi strati di una società retrograda come quella meridionale, rimane strettamente connesso con l'idea del sesso. Siamo in un paese dell'Irpinia, intorno agli anni 1920-22 con il fascismo che è in via di trionfare.

Le prime quattro pagine del racconto andrebbero assunte a guisa di *specimen* a esemplificazione della stringatezza e densità allusiva di cui Arpino è capace. In queste primissime pagine ci sono già tutte le premesse donde in seguito si sprigionerà il dramma, vi si contiene già il tono dominante nel resto della narrazione.

Delle figure ora menzionate, quella del Castiglia purtroppo appare risolta solo per metà, ed è l'unica riserva che ci sembra di dover avanzare sul conto di questo romanzo. Non è però un difetto trascurabile, perché tra l'altro finisce per conseguirne uno scompenso di struttura tra le prime due parti e l'ultima. E sì che da principio questo Castiglia si presentava notevolmente approfondito. Non c'è dubbio che il suo amore per Sabina non sia autentico: egli lo avverte nel sollievo che glie ne viene: « Tutto è noioso, è sporco. Il mondo mi fa schifo: è colpa mia? E questa ragazza invece mi fa voglia di campare. Mi fa bene, io so che mi fa bene alla salute, che m'impegna.... ». Ma i pregiudizi di casta che porta con sé nel sangue sono forti per lo meno quanto quel sentimento, per cui avverte d'istinto di dover operare come una mediazione, illudendo se stesso col fingersi deliberato a una sorta di apostolato pedagogico: « Quella fanciulla, lo sai, è orfana. Io mi sento suo padre e suo fratello. Perfetta la voglio costruire. Perfetti dovremo essere.... ». Di fronte all'occhio del pubblico egli poi trova modo di placarsi al pensiero dell'invidia che susciterà intorno: « Ho piacere che c'invidino ». Di seguito però questo personaggio si verrà sfocando: il suo dramma di coscienza, dopo l'uccisione della moglie, resterà in gran parte sottinteso. Con troppo poca fatica l'avvocato, durante il colloquio in carcere, avrà la meglio sui suoi scrupoli. Verosimilmente l'autore voleva intendere che la parte genuina della coscienza finisce fatalmente per disarmare e lasciarsi travolgere dalla forza di certi miti, tra i quali è, appunto, il mito della o n o r a b i l i t à . Il che è ineccepibile nel principio, ma occorreva prospettare tale verità nei termini di un conflitto diversamente approfondito e rilevato nella sua dialettica. Ora invece gli è avvenuto di svigorire alquanto l'assunto alla cui dimostrazione intendeva. E ciò inoltre perché, nel disegnare Gaetano Castiglia, si è lasciato in parte vincere da una suggestione naturalistica, insinuando sul conto di quello il sospetto di un caso patologico. Perché infine il lettore non è dissuaso dal chiedersi se quello sia stato indotto al delitto dal senso della onorabilità oltraggiata o non piuttosto da quella ossessione per la purezza, anzi, meglio, per la p u l i z i a da cui è afflitto.

Raffigurata mediante un tratteggio essenziale, ma delicato e sfumato, appare Sabina. Di lei, durante l'idillio che occupa di sé la prima parte del racconto, ci sono fatti

indovinare i sensi già destati ma non corrotti, ché intatto le resta ancora il suo candore virginale. Il tono dell'idillio è cupamente attraversato dal presentimento della tragedia: Sabina è tutta silenzi soffocati, frasi represse. Essa non cede alla profferta del matrimonio perché invaghita della prospettiva del mutamento di stato sociale; a determinarla, nonostante che nella coscienza le si profili oscuramente la verità sul suo destino, è l'irresistibile, devozionale soggezione al « signorino ». Dalla cortina di paura e d'angoscia che la serra, essa pure si slancia, a tratti, con l'insopprimibile miraggio di vita e di felicità dei suoi diciassette anni. Ed è assai bello l'episodio del cestello di mele civettuolamente addentate offerto al fidanzato.

Ma la figura che di più s'impone è quella dell'avvocato Russo. Di primo acchito lo vediamo ricorrere ad espressioni come « umanamente », « gran commozione », in realtà egli è un uomo, per così dire, tutto riversato al di fuori: ormai coincide interamente col suo ruolo ufficiale, senza il pur minimo residuo di intimità. Sarebbe assurdo pretendere da lui, ad esempio, un pensiero di sincera commiserazione per la povera Sabina. E non perché sia un malvagio, semplicemente perché oramai non è più capace altro che di ascoltarsi mentre inneggia ai presunti valori della tradizione, dell'onore e così di seguito. Insomma egli rappresenta la conferma incarnata dell'effetto di disumanizzazione che i miti producono forse principalmente in coloro che se ne fanno i corifei. Per dire del merito di Arpino nell'aver dato vita artistica a questo avvocato Gioacchino Russo, ci domanderemo quanti altri narratori odierni possano vantare la paternità di un personaggio altrettanto tipico.

* * *

Dei tre libri sopra esaminati, quello del La Capria, come è noto, si è aggiudicato il premio Strega di quest'anno, mentre Arpino e la Cialente si sono classificati secondi a pari punti e a un solo voto di scarto dal vincitore. In verità l'autore di *Ferito a morte*, come crediamo di aver chiarito abbastanza serenamente nel corso della presente nota, era dei tre il meno meritevole, senza voler indurre altri confronti: per esempio con la Natalia Ginzburg di *Le voci della sera*, o con *L'unghia dell'asino* di Augusto Frassineti, essi pure tra i competitori. Ma è stato ammesso quasi all'unanimità che il premio Strega, se seguita per la china presa in quest'ultima edizione, non sarà più affatto una cosa seria. Concepito in base a un criterio che vorrebbe essere democratico, ha finito per diventare uno strumento nelle mani dei grossi editori. Si è anche letto che degli editori stranieri impresteranno dai Bellonci la formula del premio; ma questa non è obiezione da poter far valere seriamente contro le molte critiche che lo Strega 1961 ha raccolto intorno. Il difetto non è nella formula, ma nei quattrocento elettori circa, i quali se ne servono senza darsi il minimo pensiero di quello che dovrebbe essere il loro compito, cioè di orientare il pubblico che legge. A parte la scarsa o nessuna qualificazione di parecchi di loro, essi si considerano elettori non *uti singuli* ma in quanto affiliati all'uno o all'altro gruppo o clan. Insomma si tratta ormai di una gara a chi più tira acqua al proprio mulino, e di positivo c'è solo qualche momento di emozione puramente sportiva a sollievo dalla noia e dall'afa dell'estate romana per gli invitati, la sera della manifestazione, al ninfeo di Papa Giulio.

Un ultimo rammarico. Ha scritto Paolo Monelli (sul *Tempo* ill., 22 luglio 1961) che gli sarebbe piaciuto se al momento della proclamazione il vincitore avesse chiamato a sé i due diretti antagonisti per fare gruppo davanti ai fotografi. A noi sarebbe piaciuto anche di più se a convocarli fosse stato il patrocinatore finanziario del premio, e, visto che le cose questa volta erano andate in una maniera speciale, avesse consegnato pure a quegli altri l'assegno di un milione ciascuno. Fermo mantenendo al laureato ufficiale, si capisce, il diritto di insignirsi del titolo. Per pretenderla a nipotino di Mecenate non si ha da tenere la borsa stretta. Per una volta almeno.

PIERO DE TOMMASO

# NOTERELLE E SCHERMAGLIE

## INCONTRO CON VALGIMIGLI *

Conobbi Valgimigli la prima volta nel 1919, e ci legò l'interesse comune che avevamo per la catarsi aristotelica: io nel '18 avevo stampato a Caserta un volumetto, *La catarsi aristotelica*, e glielo avevo mandato. Fu affettuosissimo maestro fin da quel momento. Ci ritrovammo a Pisa nel '21, dopo la morte di un mio bambino, ed egli mi disse parole umanissime come le sa dire lui. Ricordo un particolare accademico. Io, cresciuto alla scuola del Croce, non pensavo alla carriera universitaria; egli fu il primo a dirmi di presentarmi alla libera docenza di letteratura italiana, forse per distrarmi dal mio lutto familiare. Poi i nostri rapporti diventarono più cordiali e profondi; si aggiunse terzo nella nostra amicizia Concetto Marchesi, e poi Pietro Pancrazi, e prendevamo occasione da tutte le villeggiature per incontrarci in qualche modo. Il buon Valgimigli (adopero *buon* nel significato in cui lo adopera Dante per Virgilio), mi chiamava e mi chiama « Gigi », e io « Manarino », ma non nel significato duplice con cui lo chiamava il Pascoli, cioè a dire « piccola mannaia », e diminutivo di Manara, ma nel significato di malizioso e captante, come si adopera qui nella Lunigiana. Io ho ammirato il Valgimigli per l'eleganza del suo tradurre, e poi per l'arte della sua oratoria. L'ho sentito parlare a Pisa alla Scuola Normale, ed era veramente avvincente; io di solito non ascolto mai le conferenze, perché mi distraggo: con Manarino invece io ascoltavo parola per parola. Dal '46 poi siamo diventati colleghi all'Accademia dei Lincei, ed eravamo sempre vicini; all'Accademia egli si batté vigorosamente, una volta per Carlo Anti, l'ex rettore di Padova, e un'altra volta per Marino Moretti. Io apprezzai moltissimo questo suo attaccamento passionale alle persone, e nel 1950, quando fu dedicato un grosso fascicolo di articoli a Benedetto Croce, il Valgimigli non esitò a ricordare con molto affetto anche Giovanni Gentile.

All'Accademia qualche volta io mi prendo dei rimbrotti, perché il Valgimigli mi parla all'orecchio, e temendo che io sia sordo alza la voce. Mi dicono: « Ecco il solito indisciplinato di Russo », e io umilmente assento. Il Valgimigli è acutissimo nei giudizi; quindi qualche volta sparliamo dei colleghi, ed è una delizia starlo a sentire, sicché io mi sfogo nelle sue parole. Un'altra amicizia in comune abbiamo avuto ai Lincei, quella per Egidio Meneghetti, e il dolore per la scomparsa di un così caro, scienziato e umanista, è stato grande in entrambi.

Ora Valgimigli compie ottantacinque anni. Da qualche tempo non lo vedo ai Lincei, e io sono più triste e deluso del solito, quando vado alle adunanze. Non gli dico « Arrivederci, Manarino », perché lui mi direbbe « Arrivederci, Gigi », e io con motto pascoliano risponderei, « O il più Gigi dei miei Gigi ». Questa amicizia umana tra me e il Valgimigli

* Per gli ottantacinque anni di Manara Valgimigli, dal *Gazzettino* del 9 luglio 1961.

si estende alle nostre famiglie; e però e nell'Alto Adige, e anche qui sul Tirreno ci ritroviamo qualche volta insieme. Naturalmente, nei nostri parlari è diffusa la tristezza per gli amici comuni scomparsi. Io mi conforto a pensare che il nostro Valgimigli è ancora solido come una quercia; e per questo gli dico, da queste colonne, « Arrivederci, Manara, possibilmente alla *Belfagoriana* ».

Luigi Russo

## METODOLOGISMO E AGNOSTICISMO

In altra parte della rivista, nella rubrica « Libri ricevuti », si dà notizia della recente traduzione italiana di *Language, Truth and Logic* di Alfred Jules Ayer. E si parla in quel luogo del neopositivismo come di una forma di *metodologismo agnostico*. Tuttavia qualcuno potrebbe obiettare che Ayer, nel corso del suo libretto, critica esplicitamente l'agnosticismo metafisico tradizionale. Mentre questo atteggiamento consiste nella ragionata rinuncia a scegliere tra i due termini opposti di un'alternativa (ma sempre sul presupposto che entrambi quei termini abbiano senso, siano vere proposizioni), per Ayer invece è necessario proprio negare la caratteristica di proposizione « autentica » (cioè verificabile, in un senso o nell'altro) a entrambi i termini dell'alternativa. Mentre l'agnostico di vecchio tipo riteneva vera l'alternativa nella sua interezza, cioè l'*aut-aut* come tale, ma teorizzava nel contempo la impossibilità di dimostrar vera razionalmente l'una o l'altra separatamente delle proposizioni che la costituiscono, il neopositivista coerente dichiara *priva di senso*, « né vera né falsa », innanzi tutto proprio l'alternativa nella sua globalità e quindi, a maggior ragione, sia l'una che l'altra delle affermazioni antitetiche. Ciò, naturalmente, finché si rimane al piano del *vero-falso*, ossia della verificabilità (almeno *de jure*). Oltrepassato questo piano, ogni discussione non ha più senso: ciò che non è « né vero né falso » non può, per definizione, venir contraddetto. Ma qui è il punto: ci sembra che in tal modo Ayer non faccia altro che presentare una edizione riveduta e corretta del vecchio agnosticismo. La sua « teoria della verità » ci sembra servirgli per fondarlo meglio, con maggior rigore, ma non per rifiutarlo veramente. E siccome lo studioso di filosofia apprezza molto il rigore, ma ancor più tende a rendersi conto della realtà di certi atteggiamenti mentali e della loro logica interna, è possibile che trovi molto interessante il capoverso col quale Ayer conclude quella sua precisazione sull'agnosticismo che abbiamo riassunto: « In questo modo noi offriamo al teista la stessa consolazione che abbiamo dato al moralista. Non si può dare il caso che le sue asserzioni siano valide, ma neppure che non lo siano. Siccome egli non dice assolutamente nulla intorno al mondo, non lo si può accusare giustamente di dire qualcosa di falso o qualcosa per cui gli manchino sufficienti ragioni di principio ». Orbene, non è questo agnosticismo bello e buono? Si sarebbe potuta desiderare una professione più esplicita? E però onesto osservare che una differenza tra il vecchio agnosticismo e questo nuovissimo c'è pure, ed è la stessa differenza che corre, in generale, tra il vecchio positivismo, quello dei nostri nonni e bisnonni, e il positivismo nuovo, quello dei nostri contemporanei soprattutto americani e inglesi. Si tratta di una differenza, vorremmo dire, di « stile »: rozzezza e grossolanità, molto spesso, da una parte, contro la raffinatezza, l'eleganza, il « rigore » che in genere caratterizzano i neo-positivisti del nostro secolo. Lo si vede molto bene proprio a proposito del nostro tema, l'agnosticismo. La conclusione è identica, praticamente, in entrambi i casi, ma oggi si preferisce giungervi per una strada un po' più lunga, servendosi di quell'affascinante strumento logico che è la neopositivistica « teoria della verità ». Ciò di cui si deve essere ben grati ad un Ayer è la chiarezza con cui ci offre le sue conclusioni: basta che il teista non presenti la sua affermazione come proposizione « autentica », ma solo come « atto di fede », e allora si potrà anche andar d'accordo con lui. E analogamente: « È degno di nota il fatto che, secondo il nostro modo di dar ragione delle asserzioni religiose, fra religione e scienza naturale in sede logica non sussiste nessun motivo di antagonismo. Nella mi-

sura in cui si tratta del vero e del falso, fra lo scienziato naturalista e il teista che crede in un dio trascendente non si dà opposizione»....

Questi temi sono indubbiamente molto importanti e in effetti, si può ben dire, stanno al centro del dibattito filosofico, in forme diverse, almeno dall'Illuminismo in poi. Se volessimo indicare con una data precisa l'anno in cui la discussione acquistò per la prima volta grande rilievo (ma non certamente l'anno in cui essa nacque), potremmo forse rifarci al 1770: pubblicazione del *Système de la nature* di D'Holbach; precise, vivaci, reazioni negative, di fronte a quest'opera, dei Voltaire e dei D'Alembert. Quest'ultimo, in particolare, reagì rifacendosi alla formula di Montaigne, *que sais-je?*, e la ripeté all'amico Voltaire e al gran re Federico. Ed è ben noto come questo scetticismo-agnosticismo abbia trovato una rigorosa formulazione «tecnica» nella *Critica della Ragion Pura,* ma in tal caso molto chiaramente apparve come un tale atteggiamento teoretico potesse essere utilizzato, attraverso i successivi «postulati» della *Critica della Ragion Pratica,* in funzione di una apologetica deistica. Indubbiamente non è questo l'unico punto di vista dal quale si possa guardare la *Dialettica trascendentale,* ma è indubbio, per esplicita dichiarazione di Kant, che essa costituisce *anche* un presupposto necessario di quella «restaurazione» pratica di ciò che teoreticamente si è venuti distruggendo. Tanto è vero che questo lato del criticismo fu tra i primi ad imporsi alla ansiosa attenzione dei contemporanei immediati di Kant: se gli «ortodossi» non cessarono dal combatterlo, moltissimi gli scrissero invece per ringraziarlo d'aver fornito una possibilità di fede certa e nuova a quanti erano rimasti fin'allora divisi tra la critica razionalistica della religione e il ripudio dello scetticismo. Kant fu allora riconosciuto come «fondatore dell'accordo tra la mente ed il cuore» (Reinhold, 1787), come il filosofo di chi amava di pari amore l'Evangelo e la ragione (Schwarz, 1793), e così via.

Tutto ciò è qui accennato per ricordare la profonda coscienza, che ebbero i nostri hegeliani dell'Ottocento, della possibilità di una utilizzazione dell'agnosticismo a fine apologetico-fideistico. Tutti ricordano in proposito la celeberrima lettera *Paolottismo, positivismo, razionalismo,* che nel 1868 Bertrando Spaventa scrisse all'amico De Meis, e in particolare la famosa frase: «Rinunciando alla metafisica, i positivisti ne fanno una girata, espressa e tacita, al curato». Qual era il bersaglio prossimo di Spaventa? Era — anche questo è noto — Pasquale Villari, quel Villari che, nella prolusione *La filosofia positiva ed il metodo storico* (1866), aveva distinto il positivismo come *metodo* dal positivismo come *sistema*: il positivismo sistematico avrebbe menato direttamente ad una metafisica materialistica, a suo dire, mentre quello metodologico non faceva che continuare la tradizione del metodo sperimentale di Bacone e di Galileo. Meno noto è però che, nove anni dopo, nel 1875, Francesco De Sanctis, presentando agli italiani *Il principio del realismo* di Kirchmann, fece sua in pieno la distinzione del Villari, mostrando anch'egli chiaramente di condividere l'atteggiamento sperimentale e di rifiutare nettamente il materialismo. Ma ancor meno ricordato è il fatto molto importante che diciassette anni prima, quando ancora si trovava in esilio a Zurigo, il De Sanctis era stato di parere alquanto diverso. Aveva visto molto chiaramente il pericolo implicito in ogni assoluto empirismo, in ogni rinuncia alla «filosofia», alla *Weltanschauung,* e si era trovato allora ad anticipare proprio l'argomentazione che in seguito sarebbe stata elaborata dallo Spaventa contro Villari. Questa presa di posizione la si trova in una battuta del dialogo *Schopenhauer e Leopardi* (1858). A uno degli interlocutori, che invita a ragionare sulle «cose di cui possiamo avere esperienza» e a lasciare in pace «tutto il resto» — «ché è un perder tempo», altrimenti —, l'altro replica subito con manifesta ironia: «Bravissimo. Così staremo in pace co' preti. La filosofia dopo tante millanterie batte in ritirata. Cosa è il mondo, onde viene, dove va, ce lo diranno i preti. Il giorno che i filosofi sottoscriveranno quest'atto di abdicazione, vorrà esser una gran festa a Roma. Bene sta. Lasciamo che il padre Curci [direttore, allora, della *Civiltà Cattolica*] ci spieghi il Catechismo, e noi occupiamoci di fisica, di chimica, d'astronomia: ché non si corre pericolo....».

Ma nel 1866 il Villari non si attirò solo le critiche di Spaventa, ma anche quelle della rivista dei comtiani francesi, sostenitori del positivismo « sistematico ». E in effetti è necessario osservare che, all'interno del vecchio positivismo, quello rozzo e grossolano, per intenderci, erano compresenti due anime diverse. Anche nel positivismo italiano. E si potrebbe scrivere tutto un ampio capitolo di storia della filosofia intitolandolo, per esempio, « Metodologismo e *Weltanschauung* alle origini del positivismo italiano ». Si potrebbe cioè mettere di fronte l'interpretazione agnostica del positivismo, inteso in chiave puramente metodologica, e l'interpretazione « filosofica », polemicamente diretta ad una concezione immanentistica del mondo. Chi intendesse scrivere quel capitolo non avrebbe difficoltà ad esemplificare il contrasto sia nell'ambito della cultura fiorentina (come contrasto tra Villari e Trezza), sia nell'ambito della cultura napoletana (come contrasto tra Tommasi e Cantani).

Abbiamo accennato al Villari. Orbene, il suo collega dell'Istituto di Studi Superiori di Firenze, Gaetano Trezza — che vi insegnava letteratura latina, ma era soprattutto interessato a problemi filosofici, immanentista rigorosissimo e instancabile oppositore di ogni trascendenza — svolse tutta la sua polemica a favore di un positivismo inteso come vero e proprio materialismo. In ogni sua pagina si ritrova affermato, per la verità alquanto oratoriamente, questo suo pensiero. E basti citare, da una delle sue più importanti opere, dedicata tra l'altro proprio al Villari, *La Critica moderna* (1874), questa dichiarazione: « Il metodo sul quale si fonda la critica moderna non sarebbe potuto apparire, né si sarebbe compreso fuori dalle scienze naturali. La *connessione di questo metodo col concetto del mondo* non parmi ancora abbastanza avvertita; non è un portato della logica ma della storia.... Tra il concetto moderno di evoluzione e l'antico di creazione c'è un abisso, e già si può dir veramente che lo spirito umano abbia cangiato i suoi poli.... [E per questo che] un moderno cerca altrimenti da un antico perché vede e comprende le cose diversamente.... ». Ed è stato lo Strauss, per il Trezza, a mostrare, in *Der Alte und der neue Glaube*, che « il nuovo metodo introdotto nella scienza corrisponde al nuovo concetto della realtà », non più creazionistico, ma evoluzionistico.

Non è che il Trezza polemizzi esplicitamente, qui, contro il suo collega, così come non polemizzavano direttamente tra loro Salvatore Tommasi e Alfredo Cantani, anch'essi colleghi accademici (nella Facoltà di Medicina dell'Università di Napoli). Ma in entrambi i casi noi vediamo obiettivamente emergere, dalle contrapposte affermazioni, quelle due « anime » del positivismo cui si accennava. Del Tommasi, proprio in quella prolusione *Il naturalismo moderno* che egli lesse negli stessi giorni del 1866 nei quali il Villari teneva la sua a Firenze, si leggano queste righe: « Io non posso dissimularmi il rimprovero che si fa oggi al *naturalismo*, di essere in fondo nient'altro che *materialismo rinnovato*.... Esagerazione e malintesi! Certo è che l'indirizzo materialistico questa volta non è nato come un sistema di filosofia, ed è certo altresì che noi naturalisti non possiamo farne di meno — noi non possiamo sorpassare i confini dell'esperienza.... La metafisica, se crede, passerà oltre, e noi la rispetteremo.... ». E ancora: « Non si può essere naturalisti.... uscendo dal mondo della materia e delle sue leggi! Fuori di questo mondo si può essere qualche altra cosa se così fa piacere; e infatti il Wagner lo disse franco a quel Congresso [dei Naturalisti, a Gottinga, nel 1854]: « A me fuori di qua piace vivere di fede e di credenze religiose »!... E un altro potrà dire: « A me piace vivere di Metafisica »! e sta benissimo.... ». Ora, per contrasto, si mettano a confronto con queste parole le affermazioni che due anni dopo farà il Cantani: « L'uomo non si concepisce fuori della natura.... l'uomo con tutta la sua superbia innata ha dovuto concedere, che la natura non gli ha dato alcun privilegio, che al pari di ogni altro essere anch'egli non è che una forma transitoria nell'eterno circolo della natura, una molecola nell'immensità del mondo, che la vita dell'universo avanza imperturbabile sopra il suo cadavere, e che egli stesso, per le medesime leggi che l'hanno fatto diventare uomo, trasformando in ossa, carne e nervi, l'aria, l'acqua, la pietra e la pianta, contribuisce ad alimentare quegli esseri che lo nutriscono, e che torna a tra-

sformarsi in quegli stessi corpi che già fornirono il materiale elementare di costruzione della sua macchina organica ». Molto finemente Luigi Russo, nel suo *Francesco De Sanctis e la cultura napoletana*, commentò questo passo notandovi « il pathos di una nuova concezione cosmica ». Ed è stato l'unico, per quel che ne sappiamo, a rilevare implicitamente, in tal modo, la distanza che corre tra Tommasi e Cantani.

Nei positivisti materialisti operava in realtà il fermento autenticamente rivoluzionario portato dall'evoluzionismo, ben capace di correggere drasticamente la tradizionale immagine antropocentrica dell'universo. Lo si è ben visto in Cantani; lo si è intravvisto in Trezza, ma in realtà lo si potrebbe constatare in tutte le sue pagine, sempre polemiche nei confronti di « quell'orgoglio stolto che — diceva in *Le religioni e la religione* — fa l'uomo centro alle cose, e misura l'universo dal proprio egoismo ».

Era proprio questa « nuova concezione cosmica » dei positivisti materialisti che, paradossalmente, poteva portarli ad una profonda convergenza con quella filosofia che in certo senso rappresentava la massima affermazione di antropocentrismo, quasi una divinizzazione dell'uomo, cioè l'idealismo. E ciò perché in entrambi i casi si trattava di una comune interpretazione della filosofia come *Weltanschauung*, di un comune rifiuto, per l'appunto, del metodologismo agnostico. Il punto che, in concreto, li univa era l'impegno all'elaborazione di una concezione, pur sempre speculativa — è vero —, ma immanentistica, dell'uomo e dell'universo. Lo riconosceva, sia pur con cautela, lo Spaventa: « Io non sono materialista, confesso umilmente di non avere questo coraggio; eppure posso accettare in generale questa dottrina, almeno come la intendo io; giacché non sono, al contrario, dualista nel senso di coloro i quali ammettono la *monade misteriosa* che sia *quella che è* in quanto spirito, *prima di essere* ». Analogo riconoscimento, e questa volta molto più deciso (pur nelle non taciute critiche all'« idealismo »), veniva da parte positivistica. E precisamente dal Trezza, quand'egli ebbe a osservare, in polemica con Louis Ferri a proposito della filosofia italiana dell'Ottocento, di non discernere « alcun legame tra l'idealismo del primo periodo e l'hegelianismo del secondo; fra l'Idea di Gioberti e l'Idea di Hegel c'è tutta la rivoluzione del mondo moderno, l'una è trascendente e l'altra immanente ». E analogamente, più in generale, a proposito del panteismo filosofico (da Spinoza a Hegel): « Nel gran concetto dell'immanenza il monoteismo semitico si disfece in un contenuto novello, cioè nel contenuto moderno della natura ». In fondo, come spesso avviene, il « segreto » di tutte queste posizioni ci è dato da un epigono, uno scolaro dello Spaventa che fu tutt'altro che alieno dal civettare col positivismo, Francesco Fiorentino. E fu quando, in una prolusione del 1876 (l'ultima che si ricordi in questa nota), significativamente intitolata *Positivismo e Idealismo*, egli affermò che « il Positivismo e l'Idealismo hanno.... una medesima intenzione, ed entrambi si possono riguardare come due facce di un sistema più ampio, che si può chiamare il Monismo ». In tal modo il Fiorentino indubbiamente banalizzava in una formula facile (ma per ciò appunto rivelatrice) il senso della riflessione spaventiana: diluiva la severa problematica del maestro col presentarla atteggiata piuttosto ecletticamente, ma che così facendo lo tradisse non sarebbe giusto, in coscienza, affermare....

Da Ayer a Francesco Fiorentino: il salto è stato grosso. E speriamo ci venga perdonato. Solo vorremmo aggiungere, già che si è venuti a parlare della filosofia italiana dell'Ottocento, che il tipo di problematica qui accennato (filosofia come metodologia e filosofia come *Weltanschauung*, agnosticismo, ecc.) potrebbe esser ripreso con molto profitto per la filosofia italiana del Novecento: in riferimento soprattutto a Benedetto Croce (e poi, in tempi più vicini, alle discussioni storiografiche di Eugenio Garin). Ma rimandiamo ad altra occasione, per il momento, questo argomento.

SERGIO CARLO LANDUCCI

## LA XXII MOSTRA CINEMATOGRAFICA DI VENEZIA

A definire con una sola parola tutta intera la XXII Mostra di Venezia, il giudizio più appropriato mi pare quello di « dignitoso ». Ma si sa che i bilanci sono sempre generici, sicché converrà fare alcune precisazioni che investono il problema di fondo della Mostra stessa, nella sua impostazione e nella sua formulazione, soprattutto per quanto riguarda la scelta dei film in concorso. Perché si ha un bel dire che si tratta di film indicati da una commissione e che quindi alla Mostra si partecipa soltanto su invito, restando escluso il pericolo che talune nazioni presentino prodotti indegni di una manifestazione d'arte cinematografica. Il fatto vero è che alla fine, nel timore di perdere la partecipazione degli Stati Uniti, per dare un esempio probante, si « invitano » con tutti gli onori film melassosi e falsi come *Bridge to the Sun* (*Il ponte verso il sole*) o melodrammi stantii come *Summer and Smoke* (*Estate e fumo*) ed anche a loro si consegna con molta solennità, in apertura di Mostra, i « diplomi d'onore » per la partecipazione. È mai possibile che nella intera produzione holliwoodiana non vi fossero due film meno inutili? Poiché è ovvio che qualcosa di meglio c'era, come sicuramente avremo modo di constatare nell'imminente stagione cinematografica, e dato che la commissione di selezione non è fatta da sciocchi, ne segue che la sua funzione si riduce alla mera forma. Ed infatti i risultati confermano che la commissione è costretta a sottostare a considerazioni di opportunità « politica », dando così una patente di nobiltà ad opere spesso non degne ed imposte dal di fuori sotto la minaccia ricattatoria che la nazione produttrice si sarebbe astenuta dal Festival ove esse non fossero state accolte.

Come per gli Stati Uniti, lo stesso fatto è accaduto anche, a parte la miglior qualità dell'opera, con l'Unione Sovietica, che all'ultimo momento ha scartato il film scelto dalla commissione inviando invece *Pace a chi entra* che nessuno aveva visto né tanto meno invitato. La fortuna ha voluto che il film fosse piacevole, pieno di buoni sentimenti e con un sincero, anche se generico e facile, desiderio di pace. Ma neppure se si fosse trattato di un capolavoro, si potrebbe giustificare questo sgambetto alla decisione della commissione di selezione.

E che dire di Vanina Vanini, il film di Rossellini accettato *obtorto collo* e condotto ad ingloriosa sconfitta, quando già v'erano altri tre film italiani in concorso e quindi in numero maggiore ad ogni altra nazione?

Il sistema della preselezione, di per sé intelligente, si dimostra gravemente dannoso se è applicato a metà, solo nei confronti delle cinematografie più deboli, mentre verso i potenti si è costretti ad offrire deferente acquiescenza. C'è la maniera di uscire da questa situazione? C'è, e si chiama coraggio: coraggio di essere impopolari, di turbare il sonno ai *bigs*, di rischiare anche l'assenza dell'Usa e dell'Urss se occorre, per mantenersi fedeli alla formula veneziana che è l'unica garanzia per una Mostra *d'arte*. Poiché come Festival cioè come Mostra *mercato*, Cannes batterà sempre il Lido, per il maggior cosmopolitismo della Côte, la maggior spregiudicatezza e libertà di costumi propria della Francia, la sapiente organizzazione turistico-mondana che di Cannes fa il punto di incontro di tutti gli uomini d'affari del cinema mondiale.

A Venezia è quindi il lato artistico che bisogna sottolineare, con coraggio, appunto. Nella sezione informativa abbiamo visto il film statunitense *Exiles* (*Gli esiliati*, di Mackenzie, produzione indipendente) che descrive la vita di un gruppo di indiani residenti a San Francisco: sono esseri cosiddetti « civilizzati », cioè innestati nel mondo contemporaneo, ma sostanzialmente ne restano estranei, incapaci come sono di capire e di far propria la sostanza dell'*american way of life*. Questo film lucido ed amaro, vale di gran lunga di più dei due edulcorati polpettoni ufficialmente offertici dagli Usa.

Il caso di *Exiles*, così come quello de *Il Posto* sacrificato a *Vanina Vanini*, è esempio di mancanza di spregiudicatezza nell'operare una scelta, minandosi così alla base proprio

lo stesso significato di Mostra d'Arte. E, poiché stiamo parlando di pericoli del conformismo, si potrebbe chiedere perché non è stato presentato alla sezione informativa *Viridiana* di Bunuel, che ha vinto il gran premio al Festival di Cannes, e verosimilmente non otterrà il visto di censura in Italia, così come temiamo accadrà per *All'armi siam fascisti!* di Dal Fra, Mangini e Micciché, proiettato a Venezia solo in visione privata. Due film per diverse ragioni importanti ed interessanti e che erano fatti apposta per la sezione informativa il cui compito, appunto, è informare i critici di ciò che per un motivo e per l'altro non si potrà vedere nei circuiti normali.

Capisco bene che scusanti per giustificare la mancata proiezione non mancano: ma si è avuto pure il coraggio di presentare *Tu ne tueras point* (*Non uccidere!*) di Autant Lara sfidando l'ira della Francia, particolarmente sensibile davanti ad una opera di esaltazione degli obiettori di coscienza: altrettanto si doveva fare con i due film sopra indicati (ma un conto è presentare esempi di « non violenza » ed altro invece proiettare film anticlericali o ferocemente polemici. È difficile infrangere certi tabù in Italia).

Di qua dunque la necessità, se si vuole veramente che la Mostra di Venezia si caratterizzi come manifestazione d'arte, di trasformarla in un porto franco, aperto alle voci di ogni Paese, per anticonformiste e scottanti esse possano essere. Siamo ancora in tempo per la prossima edizione: la Francia è in tali e tanti guai a causa dell'assurdo prolungarsi della guerra d'Algeria, che sicuramente Cannes non potrà compiere questa funzione di raccolta delle opere nuove, particolarmente di quei paesi d'Africa e d'Asia che stanno sorgendo sulle ceneri del colonialismo. Il mondo è grande e gli uomini hanno dovunque problemi da risolvere e speranze da rafforzare. Film che parlano di questa realtà ve ne sono: scoprirli e portarli a conoscenza del pubblico è compito della Mostra veneziana nei prossimi anni.

Già un piccolo gruppo di opere presentate alla sezione informativa mostra questa realtà e, in forme spesso originali, prosegue la ricerca dell'uomo nel mondo contemporaneo. Così, oltre al già ricordato *Exiles, Chronique d'un été* di Jean Rouch, confessioni avanti la macchina da presa di alcuni abitanti di Parigi, con l'emozionante scoperta delle delusioni dei dolori delle speranze di gente come noi. Ed ancora l'inglese *Saturday night, Sunday morning* di Reisz, l'argentino *Prisonieros de una noche* di Kohon e, pur nel difetto della sua evidente derivazione teatrale, l'americano indipendente *The connection* di Shirley Clarke, tre opere dove si parla di uomini veri, con i loro vizi e difetti e bontà anche: uomini veri e non manichini appaiono anche nel bel film di Ermano Olmi *Il Posto*. E partiremo proprio da questo per un breve panorama della recente produzione italiana presentata, in concorso o fuori, in occasione della Mostra.

*Il Posto* racconta una piccola storia, quella di un ragazzo di sedici anni che riesce ad entrare come impiegato in una grossa società. Ha trovato il « posto ». Ecco tutto: sembra poco, ma Olmi ad un notevole talento di narratore unisce anche una eccezionale sensibilità poetica: con rapidi tocchi sempre sorvegliati ed affettuosamente ironici egli riesce ad esprimere i sentimenti più segreti dei propri personaggi, situandoli in una dimensione umana priva d'ogni artifizio. Contenuto in limiti volutamente modesti, quasi da bozzetto, *Il Posto* è opera fresca ed originale, forse la cosa migliore vista alla Mostra.

Sempre nella sezione informativa è stato presentato *Accattone* di Pier Paolo Pasolini, puntuale conferma di tutte le qualità ed i difetti pasoliniani. Ad una intensa rappresentazione di un certo sottoproletariato delle borgate, composto da ruffiani, prostitute e ladri, egli accompagna una, forse involontaria, esaltazione romantico-decadente di questo mondo falsamente picaresco ma in verità ben squallido. Proprio questo decadentismo spiega talune ingenuità (Stella che non sa cosa siano e quel che fanno le prostitute, oppure, sotto altro profilo, tutta la sequenza del sogno con la sua scoperta simbologia) ed un indisponente compiacimento fine a se stesso della vigoria fisica, delle risse selvaggie, della volgarità insistita (la scena dei calzini puzzolenti ad esempio). Detto questo è doveroso peraltro riconoscere l'intelligenza e la bravura del Pasolini, alla prima esperienza con la macchina da presa; egli sa raccontare. Non vi è evidente-

mente, per chi abbia del talento, molta differenza, tra il narrare cinematograficamente ed il narrare letterariamente, se si ha qualcosa da dire.

Terzo esordiente nel lungometraggio è Vittorio De Seta con *Banditi ad Orgosolo*, meritatamente premiato come « opera prima ». Conoscevamo De Seta come documentarista e questo film conferma la sua bravura nel rendere il disperato paesaggio di Sardegna. Ma oltre a questo è stata una felice scoperta vedere come egli sia riuscito con sobria eloquenza a raccontare la vita di un galantuomo stravolta verso il banditismo dalla catena delle circostanze avverse. L'intelligenza della sceneggiatura e la verità dei dialoghi (purtroppo, ed è l'unico appunto, i pastori sardi sono doppiati in un corretto italiano senza neppure inflessioni dialettali, in stridente contrasto con le immagini) invitano a meditare su quanto breve sia la strada che separa il bene dal male e sulle terribili condizioni sociali esistenti ad Orgosolo.

Ancora banditi ne *Il brigante* di Castellani, eccellente fino a metà film e poi frammentario e disperso come se il regista non fosse più riuscito a tenere in pugno la materia. Non v'è dubbio che si tratta di un'opera coraggiosa, assai impegnata ed avanzata da un punto di vista politico sociale (tra l'altro essa mostra senza troppo fracasso, ma con puntuale obiettività, le sopraffazioni dei ricchi verso i poveri, le cui ribellioni vengono prontamente schiacciate dalle forze dell'ordine, incoscienti custodi della rigida conservazione sociale) con un netto miglioramento nei confronti degli altri film di Castellani. Ma lo squilibrio tra la prima e la seconda parte, e la precisa sensazione che il personaggio abbia preso la mano al suo autore (perché alla fine egli spara ai contadini ed agli stessi bambini in piazza?... perché compie la strage dei famigliari della spia? è proprio un brigante oppure un pazzo?) impongono delle riserve. Il che non esclude che si tratti comunque di un'opera ben degna di figurare in un Festival.

Purtroppo lo stesso discorso non è possibile ripetere per *Vanina Vanini* di Rossellini ed *Il Giudizio Universale* di De Sica. Diciamo che si tratta di due errori, ed oserei dire ancor più grave quello di De Sica, che da anni pensava a questo film, lo andava preparando con Zavattini; ed alla fine è uscito il classico topolino della favola.

Dopo la selezione italiana, quella francese: quanto i film italiani sono apparsi concretamente legati alla realtà umana, così quelli francesi invece han mostrato chiaramente la loro derivazione letteraria. Il vincitore Resnais, regista di *L'année dernière à Marienbad*, ha avuto come ispiratore e sceneggiatore il capofila dell'*école du regard*, Robbe-Grillet, mentre addirittura di Balzac, pur con gli opportuni adattamenti, è il soggetto de *La fille aux yeux d'or* di Albicocco. Dirò subito che quest'ultimo è un film barocco e gonfio, vicino ad un certo gusto morbosamente decadente tra il D'Annunzio e lo Huysmans. All'eccellente resa formale corrisponde una aridità sostanziale che accomuna purtroppo Albicocco ai prodotti meno riusciti della *nouvelle vague*.

Ben diverso il caso de *L'année dernière*: è vero che anche questo film rasenta a volte il gioco intellettuale fine a se stesso: ma la probità artistica e la passione raziocinante di Resnais riscattano la freddezza del testo di Robbe-Grillet. Il tempo non esiste: passato, presente e futuro si intersecano inestricabilmente, confondendo memoria e sogno, ricordo e previsione in un geometrico groviglio. Ma, pur essendo il linguaggio dell'*Année* nuovo ed affascinante, esso non sfugge ad una certa apparenza di gratuito, che fa rimpiangere la partecipazione umana di *Hiroshima mon amour*. Alla fine, la poetica così *degagée* di Robbe-Grillet mostra tutta la propria fragilità. Comunque un'opera da vedere più volte e che impone un lungo discorso: lo rifaremo dopo la visione nel circuito normale.

A parte va considerato *Tu ne tueras point* di Autant-Lara, presentato ufficialmente dalla Jugoslavia, ma francese in tutto, dal regista agli interpreti. È un animoso discorso contro la guerra ed a favore dell'obiezione di coscienza verso il servizio militare: ottimamente interpretato da Laurent Terzieff, il film (più riuscito come *pamphlet* che come opera cinematografica) giungerà, spero, a turbare qualche pigra coscienza. È quello che si propone, e proprio questo messaggio costituisce la sua nobiltà.

Sulla stessa linea, con maggior riuscita formale, l'interessante *Victim* di Dearden, per l'abolizione della legge contro l'omosessualità, in vigore in Gran Bretagna e che consente i più ignobili ricatti contro gli anormali. È una battaglia liberale e come tale questo film inglese va accolto con ogni simpatia.

GIORGIO MOSCON

## L'ORO DI « BELFAGOR »

Il legale di « Belfagor », l'avvocato Gustavo Rimini di Firenze, ha inviato il 18 settembre scorso al direttore responsabile del « Borghese » la seguente lettera:

« Signor direttore, in riferimento a quanto è stato pubblicato da " Il Borghese " a p. 10 del n. 36 (7 settembre 1961) sotto il titolo " *Belfagor* " *e il PCI*,[1] La invito ai sensi della vigente legge sulla stampa e per conto degli eredi di Luigi Russo, nonché del dottor Carlo Alberto Madrignani, che me ne hanno dato mandato, a pubblicare quanto segue: 1) il dott. Carlo Alberto Madrignani (e non già Aldo Madrignani), assistente volontario e segretario dello scomparso prof. Luigi Russo, non ha mai incontrato né conosce l'on. Mario Alicata, né egli né altri si sono recati a Roma o altrove per incontrarvi chicchessia in relazione al finanziamento della rivista " Belfagor "; 2) il prof. Luigi Russo, come è noto a chiunque abbia soltanto esaminato un qualsiasi fascicolo di " Belfagor ", non è mai stato l'editore di " Belfagor ", ma soltanto il direttore: editrice e amministratrice di " Belfagor " è e continua ad essere la Casa G. D'Anna, via J. Nardi 6, Firenze.

E pertanto priva di qualsiasi fondamento la vostra affermazione secondo cui l'on. Mario Alicata si è impegnato, a nome del PCI, a provvedere ai finanziamenti necessari per la continuazione di " Belfagor ". Infatti " Belfagor " continuerà a uscire giovandosi, come per il passato, del solo sostegno finanziario dei suoi lettori. Fin dalla fondazione della rivista, nel 1946, l'adesione dei lettori ha permesso a " Belfagor " un'assoluta indipendenza, oltre che finanziaria, culturale e politica: appunto per questo, come voi dite, " l'ascendente di *Belfagor* negli ambienti intellettuali e accademici è notevole ".

Tengo ad avvertirla che nel caso di mancata pubblicazione della presente, i miei clienti si riservano di procedere per vie legali ».

BELFAGOR

---

[1] Il testo del « Borghese » reca: « Il professor Aldo Madrignani, assistente volontario presso l'Università di Pisa e già segretario dello scomparso professor Luigi Russo, si è incontrato nei giorni scorsi a Roma con l'onorevole Mario Alicata, membro della direzione centrale del *PCI*. Nel corso del colloquio, l'onorevole Alicata, preso atto della decisione presa dai figli dello scomparso di permettere la continuità di pubblicazione della rivista culturale *Belfagor* (di cui il professor Russo era l'editore e il direttore), si è impegnato, a nome del *PCI*, a provvedere ai necessari finanziamenti. Il *PCI* infatti è fortemente interessato a che *Belfagor*, il cui ascendente negli ambienti intellettuali e accademici è notevole, prosegua le sue pubblicazioni lungo una direttrice politica sempre più accentuatamente di sinistra ».

# RECENSIONI

TORQUATO TASSO, « *Gerusalemme liberata* », « *Aminta* », *Rime scelte e versi dalla « Gerusalemme conquistata » dal « Rinaldo » e dal « Mondo creato »*, a cura di Luigi De Venditis, Torino, Einaudi, « Parnaso Italiano », 1961, pp. XLI-1347; ID., *La Gerusalemme liberata*, a cura di Lanfranco Caretti, con 36 disegni di Eugene Berman, Bari, Laterza, « Classici illustrati Laterza », 1961, pp. XL-727; ID., *Gerusalemme liberata*, con introduzione di Bortolo Tommaso Sozzi, e a cura di Anna Maria Carini, Milano, Feltrinelli, « Biblioteca di classici italiani », 1961, pp. XLIII-531.

Scriveva nel 1956 Claudio Varese, nella voce *T. Tasso* (*I classici italiani nella storia della critica*, opera diretta da Walter Binni, 1956, vol. I), come il Tasso « possa in ogni epoca essere risentito secondo i modi della sensibilità contemporanea più acuta », sia pure con « un pericoloso riflesso della cultura letteraria militante »: « così, accanto a un Tasso epico e melico del Seicento, a un Tasso ora patetico e tenero, ora sistematico e razionale del Settecento, c'è stato un Tasso romantico, e c'è adesso un Tasso colorato dell'angoscia esistenziale, della oscillazione e della labilità ermetica ». Un campanello di allarme quelle parole? Forse, ma anche una constatazione della consonanza fra il tempo moderno e questo poeta; e le tre edizioni che in un solo anno si sono fatte della *Gerusalemme* stanno lì a dimostrarlo. Pure, abbiamo l'impressione che adesso la critica si sia in buona parte depurata da un impegno troppo soggettivo e contingente, e che si sforzi di tradurre in termini obiettivi quel « margine di mistero » che il Caretti trovava nel '51 nell'opera tassiana, di storicizzare insomma la poesia del Tasso, la quale non è la sola, anche a voler essere non più o meno ermetici, ma anche solo crociani, ad avere una capacità infinita di suggestioni, se questa è la proprietà fondamentale di ogni poesia, l'universalità.

Altra prova di questa storicizzazione della poesia tassiana è l'ormai generale consenso sulla maggiore importanza della *Gerusalemme*: sono passati i tempi in cui si vedeva nell'*Aminta* il capolavoro, per la maggiore unità di ispirazione; e del resto lo stesso Ramat, uno degli ultimi paladini del poemetto, si sforzava di trovare l'unità del poema, in quello stesso alternarsi di stili, segno della crisi di un uomo e di un mondo. Ma veniamo alle nostre tre edizioni.

Quella che abbiamo messo per prima, curata dal De Venditis, ci dà, oltre al poema, una abbondante scelta di *Rime*, il libro XXIII della *Conquistata*, passi di quasi tutti i canti del *Rinaldo* (sunti con citazioni permettono di seguire lo svolgimento: cosa che ci sembra importante in un poema « romanzesco »), passi del *Mondo creato*. Il commento a pié di pagina è sobrio, ma, sappiamo, per necessità editoriali, e in armonia col carattere della collana einaudiana; più ricco è invece il commento del Caretti, mentre ridottissime sono le annotazioni che Anna Maria Carini ha messo nell'edizione Feltrinelli.

Nella cronologia della vita e delle opere del Tasso del De Venditis un rilievo particolare acquistano certi dati biografici, come (a parte l'alunnato dai Gesuiti) il saccheggio di Sorrento e di Massa Lubrense da parte dei Turchi, con la fuga della sorella Cornelia,

o, su un piano diverso, la notizia delle *Postille* a tutta la *Divina commedia*, cominciate già nel '59, terminate nel '64, la recita dell'orazione funebre per Carlo IX di Francia, il 21 giugno del '74 nel Duomo di Ferrara. Si pensi all'importanza che nella vita spirituale e sociale del Seicento avranno le orazioni funebri; basti il nome del Della Valle. Queste notizie meritano questo rilievo, perché segno di quell'intreccio « di vicende esterne.... e speranze intime », paralleli a cui si svolgevano « il tirocinio culturale e l'attività letteraria e artistica », come osserva anche il Sozzi (*ed. cit.*, p. XII). È anche questo un modo di storicizzare il Tasso, sottraendolo al romanzesco; e nessuno si metterà sul chi vive, sentendo il Caretti affermare che « ragioni autobiografiche » si mescolarono alle storiche nell'ispirazione del poema: l'alunnato dai Gesuiti, ancora, gli affetti familiari spesso troncati precocemente, l'assalto dei Turchi a Sorrento, la frequenza del convento di Cava dei Tirreni, dove era la tomba di Urbano II, banditore della crociata.[1]

L'Introduzione del De Vendittis comincia con un ampio quadro storico della corte ferrarese, preso dalle pagine muratoriane: un inizio di gusto carducciano, un poco, come un poco carducciana è la conclusione (« Dopo, la luminosa, solare stagione lirica del Tasso tramonta e si perde nel crepuscolo poetico delle ultime opere, non senza, tuttavia, qualche improvviso, balenante ritorno a uno stato di grazia. E un lungo silenzio avvolgerà per anni, in Italia, la grande poesia »). Ma tutto questo con una precisa funzionalità attuale: sottolineare l'importanza della « corte » come « costante » ben precisa e di « enorme importanza »; e il De Vendittis da parte sua accentua il lato negativo, sia per le « magnificenze » e la « regia teatrale »; come, ancora di più, per l'influsso caduco, retorico dell'accademia. Altra ripresa carducciana, in funzione attuale, la « limitazione » del valore dell'*Aminta*.[2] A questo proposito però ci pare che il De Vendittis insista troppo sulla « festosità » del poemetto; non vi si potrà trovare invece almeno un preannuncio dell'imminente crisi? Pur nella polemica con l'accademia, il De Vendittis salva i meriti della letteratura, nutrice della poesia, vista da lui nel Tasso essenzialmente come petrarchismo: « All'assidua consuetudine con le eleganze cortigiane potrebbe anche ricondurre il culto, vivissimo nel Tasso, per la sceltezza, la preziosità dell'espressione poetica, quel petrarchismo a lui così congeniale, che tanto strettamente s'annoda col tono epico dell'opera maggiore. Si tratta non tanto di un atteggiamento puramente formale di fredda imitazione (che pure è facilmente ravvisabile in certi tratti della poesia tassesca), quanto di un modo di rappresentare la realtà ammorbidendone i contorni, smussandone le asprezze, inserendola in un tessuto melodico che la trasfigura, la addolcisce, la liricizza e talvolta anche ne ottunde la plastica evidenza ».

Anche il problema che possiamo considerare fondamentale, quello dell'unità del poema, è affrontato dal De Vendittis, il quale critica l'isolamento effettuato dal De Sanctis del carattere lirico-sentimentale, e ricorda il Russo, che per primo sottolineò l'intrecciarsi del motivo guerresco e di quello elegiaco.[3] A proposito della religiosità tassesca, ancora

---

[1] A p. XIX della Introduzione del Caretti per un errore di stampa è detto Urbano VIII.

[2] Più complessa e più vicina al poema maggiore appare invece l'*Aminta* al Sozzi, *op. cit.*, p. XIV. Per i legami fra *Aminta* e *Liberata*, si veda il fondamentale studio di Mario Fubini, *La poesia del Tasso*, in *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, Firenze, 1947. Vari motivi che ritorneranno più tardi si trovano già sottolineati in quel saggio: la contrapposizione fra « la baldanzosa fiducia » del Rinascimento e « un senso nuovo di sgomento » dell'età tassiana, pur nel persistere degli « spiriti titanici » di un giorno; il riconoscimento della « sincerità e profondità del sentimento religioso » del Tasso, sebbene esso resti aspirazione, diventando falso e programmatico quando vuol farsi norma di vita; il paragone musicale (del Fubini fra Tasso e certa musica del *Parsifal*: del resto vedi un articolo di Luigi Ronga, *Tasso e Monteverdi*, in « Poesia », II, 1945), dal Fubini fatto in senso wagneriano, per la sensualità persistente anche nell'anelito alla purezza.

[3] Ci piace rammentare i saggi del Flora, quello del 1934, e quello recente del 1952, di grandissimo interesse per analisi e sintesi della poesia tassiana, per l'insistenza sulla « serietà » del poeta e dei tempi, nel comune impegno morale.

il De Vendittis polemizza col De Sanctis, e si avvicina ad una identificazione di tale religiosità « con la predilezione del poeta per il misterioso, il magico, l'occulto », da ricondurre ad una radice psicologica, solo semmai « acuita » dai tempi, mai determinata. Così, molto persuasive ed efficaci sono queste parole del De Vendittis: « .... maggior evidenza vien data ad un prodigioso che, in luogo di manifestarsi soltanto dalle cose, si palesa indirettamente, per riflesso — direi — in una sospensione degli animi dinanzi all'ignoto, in un senso di improvvisa e angosciosa solitudine cosmica che afferra gli uomini ignari, nella fastidiosa impressione di una presenza avvertita e arcana.... Questo senso religioso è ancora evidente in un passo dell'undicesimo canto, nell'inno dei fedeli che salgono al monte Oliveto, in quell'onda sonora che, diffondendosi, fa echeggiare le valli e le spelonche.... C'è qui come un brivido di timore religioso, in questo riecheggiare della salmodia per le valli, per i colli e per le spelonche, natura inanimata che sembra percorsa da un soffio di vita e pare unire le sue voci misteriose e profonde alle voci degli oranti (« e quasi par che un boscareccio coro Fra quegli antri si celi e quelle fronde.... »). È una religiosità intima, segreta, quella del Tasso, che si insinua in notazioni rapide, in sensazioni sfuggenti, ma che tuttavia sanno colpire l'attenzione del lettore ». E il De Vendittis aveva anche parlato di « evasione verso i regni della fantasia sognatrice », ma la riconduce piuttosto all'intimo del poeta che a stimoli esterni (oppressione dell'ortodossia cattolica, magia), come sembra fare il Sozzi, che a parer nostro troppa importanza dà al timore della « maligna Fortuna », sempre presente certo nel Tasso, a quel Tasso preoccupato fin dal 1562, nella lettera premessa al *Rinaldo*, opportunamente notata dal Caretti, della « tanta varietà di pareri » cui sarebbe andato incontro il suo giovanile poema. Solo dispiace che il procedimento del De Vendittis ponga in ombra il travaglio morale del secolo, certo per una persistente polemica con l'aspetto negativo di esso.[4]

Per certi esiti poi « di quasi parnassiana preziosità » delle Rime, giustamente notati dal De Vendittis, forse sarebbe stato conveniente rendere esplicito il nome del Della Casa. Molto precisa e opportuna la conclusione, con l'accenno al legame del Tasso col Seicento, e al « realismo » di certe parti della poesia tassiana, « a tutta quella nuova attenzione al mondo della natura e ai suoi innumerevoli aspetti, che costituisce forse la parte più viva dei canzonieri barocchi. Spiragli aperti sulla realtà, rapide, fuggevoli impressioni, sottili tormenti spirituali, inquietanti fantasie », naturalmente con molta letteratura e molto mestiere.[5] Non siamo per parte nostra riusciti a rintracciare la « canzone alla cameriera », indicata dal Croce, su un giudizio del Foscolo che la definiva « la più bella delle poesie amorose » del Tasso, e che non si trova neanche nella scelta delle rime fatta dal Flora nel 1934 (« O con le Grazie eletta e con gli Amori », ed. Solerti, II).

L'Introduzione del Sozzi, egregio studioso ben noto a tutti i cultori del Tasso, ha un tono generale che ci richiama invece, più che a certe inquietudini moderne, che pure vi sono presenti, ad un'atmosfera un po' ottocentesca. Per esempio nel concepire, sostanzialmente, il poeta come interprete dei tempi suoi (si veda a p. XXI: « La *Gerusalemme* liberata è l'interpretazione soggettiva, e solo parzialmente consapevole, della società del secondo Cinquecento, l'espressione tra poetica e retorica di quella società »). Il Sozzi è

[4] Invece il Sozzi sottolineerà il contrasto drammatico fra « dedizione al dovere, aspirazione all'eroismo, ansia di elevazione, e fragile cedimento alle suggestioni e alle tentazioni delle passioni mondane: la gloria, e, più ancora, l'amore » (p. XVI).

[5] L'editore, nell'inviarci il volume curato dal De Vendittis, ci scrive: « Le saremmo grati se volesse prendere nota che il volume è curato dal solo prof. De Vendittis, e non dai proff. De Vendittis e Muscetta, come per errore è stato stampato nel frontespizio dell'opera. (Errore, d'altra parte, che figura solo sulle prime copie e che è già stato corretto) ». Tale errore, che può assai nuocere al De Vendittis, figura anche nella nostra copia. Inoltre, come il curatore ci informa, è stata omessa anche una dedica a Luigi Russo, che qui riportiamo: « A Luigi Russo, con la speranza che questo mio lavoro non sia troppo indegno di essergli dedicato ».

naturalmente consapevole del valore dell'individualità tassiana, e tempera passi come quello citato con altri, come questo: « se è vero che il poeta è non già manifestazione immediata e automatica, ma espressione dialettica e mente culminante dello spirito di un'età » (p. XXIV). Non che, naturalmente, questo tentativo di collegare individuo e società non risponda ad un'esigenza sentita e presente (« la natura essenzialmente sociale dell'arte.... », p. XXV); non che il Sozzi non veda il Tasso reagire ai tempi (il sospetto che gli viene, « che l'*eroico* autentico di quella poesia sia piuttosto evasione reattiva di un animo generoso nelle regioni del sogno, che non specchio dei tempi »), ma la natura stessa di questa reazione-*evasione*, allontana in fondo il Tasso da quella storia, in cui si cerca ormai di reimmergerlo.

Di questo carattere, in parte moralistico, dell'interpretazione del Sozzi, ci sembra prova significativa la ripresa del giudizio desanctisiano sul '500, così strettamente limitativo nei confronti dell'arte del secolo, e limitato all'arte letteraria. E anche (pp. XXIII-XXIV) la contrapposizione di una religiosità di stampo manzoniano alla religione controriformistica, sembra un ritorno alla polemica giansenistico-romantica, con la raffigurazione del poeta vittima dei tempi, affatturato dalla falsa religiosità gesuitica. Insomma, « la raffigurazione di un Tasso vittima del contrasto fra ideale e reale, martire della transizione dal Rinascimento alla Controriforma, condotto alla reclusione e alla follia dall'ostilità della corte e della società prosaica e incomprensiva », p. XXXIV, raffigurazione che il Sozzi attribuisce ai romantici, in buona parte ci sembra condivisa dal nuovo critico. E ritorna, p. XXVIII, l'avvicinamento fra poeta e società, concepito al modo che si è detto: alla società controriformistica, « che in modo poliedrico, in un gioco complesso di assimilazioni e di reazioni, egli interpreta e riflette, rimanendone in ogni modo condizionato »; e forse anche qui l'avvio è dato nel Sozzi dall'avversione alla « celebrazione cattolico-guerresca », avversione di stampo così evidentemente adelchiano.

Al nostro tempo invece si ricollega più direttamente il Sozzi, parlando del paesaggio tassesco, con quelle « solitudini ora dilettose ora pervase di orrore, talvolta insidiate da occulte presenze, e non di rado grevi di un fasto cupo e morboso, in un'affatturata atmosfera di mistificazione » (p. XVI; e parla ancora, p. XVIII, di « misteriosa ombra », e poi di « magismo funesto »). E vi si ricollega con quella preoccupazione di identificare criticamente l'unità del poema, pur fatto di elementi narrativi, oratorii, descrittivi; ma questa « dialettica unità » affermata ad un certo punto, ci sembra dissolversi nelle pagine seguenti, dove si giunge ad identificare nel poema « un multiforme dualismo...: elemento pagano e cristiano, rinascimentale e barocco; sensorietà e intellettualismo, passione e dovere, vagheggiamento voluttuoso e oscura angoscia, magnificenza e delicatezza verbale, e via seguitando » (p. XXVII), finché anche « l'unità » diventa « le unità », di intreccio e d'azione, l'unità ritmica, l'unità di tono.[6] Poeta di un tempo di crisi dunque: in questa luce vanno viste le giuste osservazioni del Sozzi, sulla continuità di ispirazione, pur nel suo mutamento e arricchimento, dal Petrarca al Poliziano al Magnifico al Tasso (p. XIX), da una parte, e dall'altra la sottolineatura de « l'accreditamento e il potenziamento poetico dell'irrazionale, affiorante dall'agitazione subconscia sotto le specie ora dell'attrattiva, ora

---

[6] C'è un passo del Sozzi, in cui mi pare evidente, oltre alla ripresa, nel senso di recupero, del giudizio desanctisiano, il persistere di un giudizio di dualismo almeno nel poema tassesco, quando (p. XXXV), a proposito del capitolo XVIII della *Storia* del De Sanctis, « che è in complesso, con tutti i suoi limiti, il più fertile degli studi critici sul Tasso », richiama di esso « l'iniziale ambientazione storico-civile, base dell'ambientazione storico-letteraria; la risolutiva scoperta critica della non coincidenza, nel poema, dell'elemento intenzionale con l'elemento effettivamente poetico; l'intuizione del carattere patetico, morbido, indefinito e musicale della fantasia tassesca; e l'identificazione del manierismo del Tasso ». E su tale linea si spiega anche la simpatia per il Donadoni, il cenno fuggevolissimo sul Carducci, che viene invece citato con pieno consenso per una sua frase incidentale, polemica con la società in cui vive il Tasso, anche lui costretto da rei tempi a dipingere o perlomeno ossequiare eroi cui fu campo il letto.

dell'orrore » (p. XXVII), che fanno del Tasso « un poeta superiormente prebarocco », e perfino anticipatore e preannunciatore di noti atteggiamenti romantici e decadenti.[7]

L'Introduzione del Caretti è una delle sintesi più avanzate di questo processo di « storicizzazione » della poesia tassesca. Se fin da principio vi si indica il carattere « romanzesco » della vita del Tasso, è proprio per mettere in luce il carattere storico di tale eccezionalità: « Eventi particolari, contrarietà, smisurate speranze e acri delusioni, emotività, impulsività, fantasia spesso eccitata sino alla ossessione febbrile, credulità candida e diffidenza ostinata, congiurarono insieme a conferire un carattere d'eccezionalità ad una vita che tuttavia è più corretto ascrivere alla situazione generale dei tempi, alla inquietudine e incertezza morale e politica dell'età controriformistica, che ad una emblematica generica, ad una simbologia decadente ». È la crisi della civiltà rinascimentale; ma il legame tra individuo e società ci pare qui stabilito e chiarito con una consapevolezza teorica e una sicurezza di tratto del tutto particolari. Ecco ancora, a proposito del periodo creativo, 1564-1574: « Sono gli anni in cui la sua coscienza, attivamente inquieta, e la sua opera poetica riflettono l'assillante antinomia dell'età controriformistica, ponendosi di fronte ad essa col generoso intento di conciliarne i motivi opposti e di esprimerne nell'arte la raggiunta concordia. Impresa difficile, a cui il Tasso si dedicò con slancio e fervore, e da cui doveva uscire, alla fine, stremato. Il Tasso infatti cercava di risalire alla luce da una condizione sentimentale assai turbata e di ristabilire l'equilibrio ormai spezzato tra soggettività arbitraria e aspirazioni comuni, liberando se stesso e i suoi contemporanei dalle insidie opposte ma egualmente funeste dell'edonismo estetico e del regolismo esteriore » (p. XX).

Si investe qui come si vede l'altro problema, quello dell'unità del poema, come eventuale risultato di questo sforzo chiarificatore dell'autore. Per il Caretti, la ricerca dell'unità era profonda esigenza, sul piano del contenuto e su quello della forma, nel Tasso, unità che era « rapporto dialettico tra affetti e ragione, tra moralità e retorica, tra ispirazione religiosa e classicismo ». Solo chi comprende il rapporto dialettico fra questi termini vedrà l'organica struttura nuova del poema non come un macchinoso congegno, scoprirà « l'assidua tensione tra l'energica spinta unitaria e l'opposto impeto delle forze centrifughe, che costituisce in realtà l'irrequieta e indocile vita interna del poema » (pp. XXI-XXII). « Il risultato è un'originale compenetrazione di piani diversi, in cui i momenti eroici (storici e morali) e quelli lirici (sentimentali e autobiografici) strettamente si intrecciano e reciprocamente si trasfondono attraverso suggestive increspature e secondo impulsi subitanei ed eccitati, in un continuo e spesso repentino mutare di luci e di ombre, di opposte prospettive, entro una dimensione narrativa a doppio registro ».[8]

È evidente la polemica con l'interpretazione desanctisiana; ma il Caretti è appunto quello che più precisamente ha identificato e formulato questa sostanziale unità dialettica del poema tassesco. Anche se ci pare che questa unità venga incrinata da espressioni come « doppio registro », e « costante bifrontismo spirituale », affermato nel poeta. Forse proprio questa incrinatura apre ancora la strada al ripresentarsi di un'interpretazione sostanzialmente autobiografica, in senso abbastanza stretto, evidente nell'identificazione da parte del critico del « tipico *suspense* » tassiano, p. XXII: e quindi ritorna il « senso del mistero », p. XXV, attraverso cui si spiega il « magismo », che può arrivare ad un « tono allucinato e talvolta anche torbido e morboso », p. XXVI; ma talvolta ha anche « un registro acuto, energico e attivo », di speranza, di redenzione, di serenità. Le secche dell'interpretazione in chiave troppo attuale, già indicate dal Varese, sono evitate ora dal Caretti col ritorno alla creatività individuale, allo sforzo dell'artista di dare espressione,

[7] Segue un capitolo sulla storia della fortuna del Tasso.

[8] Per questa necessità di unire dialetticamente il momento elegiaco o lirico, e quello eroico, oltre gli studi del Russo sul « carattere storico » della *Gerusalemme*, « Belfagor », 1953, citiamo il nostro scritto, *La vena elegiaco-lirica nella « Gerusalemme liberata » e le ambizioni epiche del Tasso*, « Belfagor », 1956, pp. 415 e sgg.

attraverso un adeguato strumento tecnico, al proprio tumulto interiore: « Il complesso accordo del registro basso e di quello acuto costituisce il nodo vitale della *Liberata*, la condizione della sua originale riuscita poetica. E il Tasso vi è giunto fondendo tra loro le note fonde e labili con quelle chiare e ferme, in una tessitura nervosa ad esiti cromatici fortemente chiaroscurati » (p. XXVIII).

La polemica contro la dissociazione fra struttura e poesia, in questo caso avviata dal De Sanctis, e dal Croce in parte sanata in parte mantenuta (per ragioni assai complesse, che potrebbero essere ampiamente illustrate), la significativa insistenza del Caretti sulla unità dialettica fra poesia e struttura (la lezione russiana), si rivelano a proposito dei personaggi, il recupero dei quali si estende fino a Goffredo, certamente il più esposto. Ecco ancora una citazione dal Caretti: « Tolte dal poema, dove vivono in un rapporto essenziale con gli altri personaggi (Goffredo e gli altri cristiani, Sofronia e Olindo), le figure di Goffredo e di Sofronia possono effettivamente apparire, soprattutto alla nostra sensibilità moderna, troppo schematiche e alla fine monotone nella loro santità senza storia. Ma se si tiene presente il caratterè particolare della *Liberata*, fondato sopra un equilibrio instabile, sempre in procinto di spezzarsi e in ogni caso animosamente ricomposto, Goffredo e Sofronia si rivelano personaggi insopprimibili proprio perché in loro si esalta il sogno di una splendida magnanimità e di una generosa forza morale, vittoriose sul disordine delle passioni; e la luce bianca, solo apparentemente fredda, della loro forza incontaminata, composta in una dignità ferma e sicura di gesti e di parole, collabora a rendere più intenso e drammatico, per contrasto, l'oscuro struggimento di desideri inappagati, il torpore inquieto delle evasioni voluttuose, il sentimento della colpa, la fragilità della carne e l'angoscia della morte » (p. XXXIII). Anche il Fubini aveva visto la poesia tassesca già inarcata fra la sensualità e « l'aspra tragedia dello stato umano », mentre ribadiva il limite storico di quella poesia, in cui trovava « un che di precario »: « Poesia del senso che s'innalza a poesia tragica dalla severa religiosa risonanza che pur al senso ritorna ». In tal luogo il Fubini limita anche la sua valutazione positiva, sulla scia del Foscolo e del Croce, delle figure di Goffredo e di Rinaldo, valutazione svolta del tutto positivamente, con decisione, dal Caretti.

E anche la fondamentale osservazione desanctisiana sul musicalismo tassesco, nel disegno del De Sanctis in parte inficiata dalla necessità di uno schema raffigurante un arco discendente dal Rinascimento all'Arcadia, viene dal Caretti messa in rapporto con la precedente civiltà rinascimentale, nella verifica di quella unità dialettica, di cui prima si è parlato, sul piano più propriamente stilistico, in cui si manifesta e si compone anche quel « bifrontismo »: « Si tratta di uno strumento stilistico straordinariamente inventivo e arditamente composito, fra tradizione classica e libera espressività moderna, che associa insieme la magnificenza drammatica e la ineffabilità lirica, alternando l'alta scansione, il solenne declamato, il periodare lungo delle parti sublimi, al ritmo rapido e nervoso delle emozioni fuggitive, dei trasalimenti sentimentali. Ove si volga, infatti, a rappresentare le visioni serene e pure, i memorabili esempi eroici, l'alto decoro dei gesti virili e delle sagge risoluzioni, lo stile tassiano emula felicemente l'equilibrio costruttivo e la misurata eloquenza dei migliori modelli classici; ove invece inclini a suggerire i fremiti dei sensi turbati, il libero gioco della fantasia, le perplessità dell'anima, il segreto linguaggio della natura, il doloroso sentimento del vivere, si risolve in vaghissime suggestioni musicali e in acute sospensioni evocative, rinnovando la tradizione petrarchesca attraverso la lezione dellacasiana » (pp. XXXV-XXXVI). Nello stile si rivela e si colloca appunto « la consapevolezza tassiana, difficile e amara e quindi generosamente inquieta, del rapporto tra l'effimero e l'eterno, tra le lusinghe fittizie e una più alta verità morale, che costituisce l'ardita e suggestiva inarcatura su cui poggia e si flette l'ardua struttura del poema ». Dove ormai quel termine « struttura » ha un senso nuovo, del tutto liberato dall'accezione negativa crociana. E molto suggestivo ci sembra l'accostamento con un'altra vetta della civiltà italiana del secolo, Monteverdi, per « quel bellissimo temperamento di forte e di patetico, di grave e di delicato, che trova il suo corrispettivo forse soltanto

nella grande musica monteverdiana ». Che ci pare un modo nuovo, del tutto positivo, di riprendere l'accostamento del De Sanctis fra arte tassesca e musica, senza il significato di dissolvimento che in quello era insito.[9]

MARIO PETRINI

JOAQUIN ARCE, *España en Cerdeña: Aportación cultural y testimonios de su influjo*, Consejo Superior de Investigaciones cientificas, Instituto « Jerónimo Zurita », Madrid, 1960, pp.509.

L'autore ha opportunamente indicato nell'avvertenza preliminare i criteri ai quali si è attenuto nella sua opera di ricerca e che denotano un rigore e un'onestà di storico che mai vengono meno nel corso del libro. Mentre gli studiosi sardi, o per indifferenza o per disprezzo o per il semplice fatto dello star fuori dell'ambito culturale ispanico, non si sono curati di mettere in rilievo le cose spagnole, Arce dà a queste tutto il risalto dovuto. Anche in Ispagna il tema era sconosciuto, mentre il materiale da sfruttare, mai raccolto, era enorme. La storia dell'isola era stata fatta da alcuni con una prospettiva strettamente italiana. Ad Arce s'imponeva, pertanto, l'obbligo di « refutar o denunciar algunos errores generosamente cedidos en herencia por muchos investigadores ». Il che non significa voler difendere ciecamente interessi di parte, cosa tanto inutile quanto inopportuna. A quest'opera di accertamento della verità Arce si dedica con ferratissimo spirito critico, mettendo di fronte le une alle altre le tesi degli stessi storici sardi, nonché quelle dei piemontesi che dovrebbero essere i più interessati, non foss'altro per la logica dei nuovi occupanti.

L'interpretazione storica del periodo spagnolo in Sardegna comprende tre fasi. Durante la prima gli storici piemontesi che vivono ancora in un ambiente spagnolizzato si riferiscono con simpatia alla Spagna; durante la seconda fase, che possiamo chiamare d'ispirazione romantica (corrisponde a gran parte del secolo XIX), « predomina la pasión, la fantasia, la retórica: es cuando toca a España cargar con todos los males » (p. 203); nella fase finale, che corrisponde al secolo presente, cominciano le difese aperte. Ora, anche se non mancano monografie distruttive, che dimostrano il persistere di una certa antipatia per il periodo spagnolo, quello che conta, per la dignità della storia, è la crescente attenzione verso le cose di Spagna e la graduale rivalorizzazione che si afferma sempre più durante quest'ultimo mezzo secolo. Il criterio prevalente — di rettificazione

[9] Per questa più matura « consapevolezza » del poeta, citiamo ancora quanto scrivevamo nel saggio prima rammentato, per il rapporto tra Rinaldo amoroso e Rinaldo purificato sul monte Oliveto: « La ragione della superiore complessità poetica di questo episodio sta proprio qui, nella complessa situazione che è maturata nel poeta, attraverso tutto lo svolgimento del poema, nella relazione fra sogni e desideri giovanili di amore e di piacere, e la più alta consapevolezza dell'esistenza di ideali diversi e più estesamente umani, consapevolezza liricamente vissuta dal poeta, e trapassata in viva voce di poesia ». Dove vedevamo uno svolgimento, un arricchimento, non solo dal *Rinaldo* e dall'*Aminta*, ma anche durante la composizione dello stesso poema. E sul legame, creativo legame, del Tasso con i suoi tempi, i quali pure saranno da vedersi più travagliati, anche in Italia, di quanto non si creda finora, si vedano del nostro saggio specialmente le pp. 421 e 424; specialmente per la necessità di precisare le letture « morali » del poeta. Anche il Fubini, nello studio citato, sottolineava questo legame con i propri tempi, e nello stesso tempo questa libertà del poeta, a proposito di certi passi del poema, che avrebbero urtato il severo sentimento religioso di un Manzoni: « Si può vedere in questi luoghi, e soprattutto in quelli della *Conquistata* che finiscono per essere sostanzialmente irreligiosi per eccesso di spirito confessionale, il frutto, se non di un'imposizione esteriore, di un obbligo che per paura o per scrupolo il Tasso imponeva a se stesso: ma forse le correzioni della *Conquistata* e le stonature artistiche dei passi programmaticamente religiosi della *Liberata* stanno a testimoniare l'insoddisfazione del poeta per il proprio mondo poetico-sentimentale e il bisogno, ahimé come male appagato!, di dargli un contenuto etico e religioso più concreto e preciso ». Il saggio del Caretti risale sostanzialmente al 1957.

in alcuni casi, di riserva in altri, di attenzione alla prova documentale sempre — è rappresentato dalle pubblicazioni di Francesco Loddo-Canepa per la comprensione generale di tutto il periodo spagnolo, di Antonio Era per l'aspetto giuridico e storico, di Alberto Boscolo per i riferimenti al periodo iniziale della conquista. Già nel 1874 il senatore Musio affermava la necessità di attenersi, nel giudicare la dominazione spagnola in Sardegna, al « merito intrinseco e perpetuo delle istituzioni, fatta ragione e non confusione dei tempi » (p. 209) e manifestava la sua favorevole opinione del governo spagnolo in Sardegna. Accanto all'opera di revisione (*Bibliografía española en Cerdeña*, 1890) di E. Toda y Güell, che fu console nell'isola e che dimostrava l'ignoranza di quanti avevano additato la mancanza di un movimento culturale e bibliografico in Sardegna durante il periodo spagnolo, vanno collocate le ricerche del sardo Raffa Garzia il quale respinge con acuta ironia tante frasi vuote e altisonanti improntate a una retorica di pessimo gusto e di nessuna portata critica.

La storia della presenza spagnola in Sardegna è delineata da Arce con l'uso sempre probante dei documenti, a cominciare da quelli in cui veniva motivata e, per così dire, legittimata, l'opera iniziale di conquista, da parte aragonese, agli altri nei quali si chiariscono i diversi aspetti di quella che ormai non è più la fase catalano-aragonese, ma la consolidata e stabile dominazione spagnola in senso lato. Lo studio, che Arce conduce in modo sistematico e preciso, dei diversi aspetti nei quali si palesa la civiltà ispanica in Sardegna, riguarda non solo le istituzioni politiche e amministrative, ma l'economia, l'insegnamento, la stampa, le università, la vita religiosa, l'architettura, la scultura, la pittura, il folklore e l'artigianato. Tra queste arti, quelle che più meritano attenzione sono l'architettura che, con il gran numero di chiese gotico-catalane e aragonesi lasciate alla Sardegna, continua degnamente l'attività del periodo romanico-pisano, e la pittura, che movendo da modelli catalani e valenciani, svilupperà a poco a poco la tendenza popolare alla vivacità e purezza di colori, cioè « la misma tendencia colorista que se observa en la policromía de sus trajes regionales » (p. 91). È risaputo che, prima della conquista aragonese, scarse sono le tracce dell'attività pittorica in Sardegna. Nel secolo XIII cominciano gli influssi italiani; ma solo due secoli dopo la pittura sarda si palesa in maniera sorprendente. Per tutto il secolo XVI si vanno formando artisti locali pur sotto l'influenza dei predetti modelli.

Non scarsa attenzione dedica l'autore alla forte influenza del catalano e dello spagnolo nei vari dialetti dell'isola. Le tracce sono tuttora persistenti e chi scrive queste righe, nativo della Sardegna, la cui lingua fu la prima da lui parlata, può testimoniare di avere appreso senza accorgersene parole spagnole entrate nell'uso vivo. Ma uno degli aspetti più interessanti di questo fenomeno d'infiltrazione linguistica, è la presenza di alcune voci spagnole nella lingua poetica dei sardi, specialmente del Logudoro, come *hermosa, hermosura* (vocabolo prezioso questo, usato anche nella lingua parlata) *alabanzia, donosa*, ecc. Che poi la storia segreta dei sardi sia cosa distinta da quella ufficiale, determinata dall'attività degli occupanti, neppure Arce lo nega. È vero che, com'egli dice, « el *sardismo* más acentuado y la devoción a los monarcas españoles no eran incompatibles ». Francisco de Vico, storico sassarese, si gloriava di stare all'ombra di tali re, « desengañando a los que engañosamente presumen que tenemos servidumbre ». Secondo lui la Sardegna viveva in soggezione e vassallaggio rispetto alla Spagna, ma volontario, senza rigore né violenza. Il Padre Aleo parlava delle difese costiere affidate ai sardi, sempre fedeli al loro re. All'isola, che aveva le sue *cortes*, divise in bracci o stamenti, erano stati estesi i privilegi e le prerogative di cui godevano catalani e aragonesi. I piemontesi, per un certo periodo, le rispettarono, così come continuarono nell'uso ufficiale della lingua spagnola, la quale era tanto radicata che ancora nel primo quarto del secolo XIX dimostrava la sua vitalità. Il governo spagnolo fu discretamente benevolo verso quei sardi che andavano a studiare nelle università italiane. Ma (e lasciamo la parola allo stesso Arce) « el sardo, íntimamente, permaneció siempre el mismo. El sardo está habituado a sufrir, a soportar; su destino es el destino de una tierra pobre, despo-

blada e indefensa.... este pueblo ha sido casi siempre ajeno a su propia historia.... su riqueza mayor es su intimidad ».

La sua devozione e fedeltà al monarca furono sempre passive. Chi agiva era « la nobleza intrigante y revuelta ». Questa, rappresentata dallo stamento militare, riuscì a strappare i miglioramenti e benefici ottenuti per mezzo delle *cortes*. La mancanza di una guarnigione regolare in Sardegna e la mancanza di disordini o rivolte dalla fine del '400 alla fine del '600 può essere interpretata in modo ambiguo.

L'autore, che ha contribuito in maniera altamente degna alla storiografia spagnola, è animato da una viva simpatia per la Sardegna e i sardi; né sono soltanto sentimentali o frutto di una interpretazione fantastica le parole con cui egli sottolinea l'affinità tra la pittura sarda contemporanea e quella di Zuloaga: « visión pintoresca de sus aldeas quemándose al sol, de los trajes polícromos, de los lugareños dramáticamente enfrentados al tiempo sin límites ». Ma solo suggestiva è la testimonianza che egli trova in Grazia Deledda di un antico, persistente segreto legame: « para la Deledda lo español, en rápidas alusiones, es el símbolo de lo noble y lo lejiano, pero no ajeno » (p. 214, nota). Mi sembra, d'altra parte, che sia azzardato parlare di « una comunidad de intereses espirituales en momentos ya pasados », a meno che non si voglia alludere alla identità della fede religiosa; ma questa non basterebbe per poter affermare l'esistenza di una vera comunanza di interessi spirituali che esistono veramente quando ci sia la fusione operata dalla coscienza di appartenere alla stessa nazione, cioè da quella realtà bene espressa dal romantico Manzoni nella celebre definizione « una d'arme, di lingua, d'altare, / di memorie, di sangue, di cor ».

È doveroso, per concludere, ricordare come le ricerche di Arce si appoggino ad una ricchissima bibliografia, sempre richiamata opportunamente, oltre che sistemata in fondo al volume, di più che quattrocento voci, per non dire del materiale inedito consultato e utilizzato da lui durante il suo soggiorno a Cagliari come lettore in quell'università. Secondo la sana tradizione dei buoni studiosi, Arce ha contemplato con finezza di sensibilità il paesaggio, la vita dei sardi e il loro patrimonio artistico. Non disdice al libro la bella documentazione fotografica. Da segnalare è altresì l'acuto capitolo sugli scrittori sardi in lingua spagnola, che costituisce un personalissimo contributo alla storia letteraria del *Siglo de oro*.

MARIO PINNA

*La civiltà veneziana del Settecento* (conferenze di D. VALERI, A. FANFANI, M. BERENGO, G. DAMERINI, A. VECCHI, A. DELLA CORTE, M. MARCAZZAN, A. CHASTEL; cronologia veneziana del '700 a cura di R. MOROZZO DELLA ROCCA e di M. F. TIEPOLO), Firenze, Sansoni, 1960, pp. 288.

Come i cinque volumi precedenti della sansoniana « Storia della civiltà veneziana » per saggi, anche questo sul '700 si segnala per la scelta dei collaboratori, l'eleganza della presentazione, la bellezza delle riproduzioni fotografiche. Esso non manca tuttavia di una sua fisionomia distintiva nel corpo dell'opera: mentre i saggi-conferenze degli altri volumi costituivano spesso delle incursioni in zone ancora mal esplorate della storia e della cultura veneziana, o dei tentativi di stringere sinteticamente una materia fluida e controversa, l'abbondanza di ricerche e di dati già elaborati sul '700 veneto conferisce al presente libro un carattere meno « pionieristico » e più meditato, ce lo fa leggere come un vivace ma equilibrato bilancio, condotto sulla scorta di studi moderni e spesso fondamentali.

Così *Il mancato rinnovamento economico* di A. Fanfani è una buona sintesi di quanto hanno scritto sulla società e sull'economia veneta nel '700 R. Cessi, G. Luzzatto, D. Beltrami, A. Stella, M. Lecce, M. Berengo: e le conclusioni (insipienza e impotenza della classe dirigente davanti ai problemi più seri, che erano o avrebbero dovuto essere:

« la concezione della funzione del porto di Venezia, la struttura dello Stato comprensivo di un porto da sostenere e di un retroterra da sviluppare, l'iniziativa di una nobiltà ricca ma non intraprendente »: pp. 61-62) appaiono più vicine a quelle di storici laici e « progressisti » come il Berengo e il Mirri, che non alle tesi sostenute dieci anni fa da M. Petrocchi in un libro ricco di notizie, ma troppo ottimista e indulgente, *Il tramonto della Repubblica di Venezia e l'assolutismo illuminato* (Venezia, 1950). Non mancano, qua e là, formule tipicamente fanfaniane, ma nel complesso dobbiamo registrare con piacere questo caso di frate che per scrupolo scientifico si fa diavolo.

*Il problema politico-sociale di Venezia e della sua terraferma* è trattato da M. Berengo in un saggio che si riallaccia naturalmente alla più vasta ricerca da lui pubblicata nel 1956 (*La società veneta alla fine del '700*) e insieme attesta i progressi che il giovane e valente studioso ha nel frattempo compiuti: pur nei limiti di spazio e di tono imposti da una conferenza, l'autore pone in organico rapporto *politica* e *cultura*, e quest'ultima è vista, specie nelle sue manifestazioni meno tecniche o apparentemente meno *engagées* (pensiamo al Goldoni e ai suggerimenti che il Berengo ha potuto trarre dalla critica recente) con molta più finezza e duttilità che nelle pagine del lavoro maggiore. Ineccepibile e, ripetiamo, non lontano da quello del Fanfani il giudizio di fondo: « Nel Veneto si parlò di riforme ma non se ne operò alcuna. Quel confuso desiderio di uno stato nuovo, che circolava in larghi strati della classe colta, non era destinato a maturare in consapevolezza politica: si sarebbe consumato in un endemico malcontento, si sarebbe espresso come stanchezza del passato e come sfiducia nella partecipazione diretta ad un difficile futuro. L'eredità che le forze più avanzate della borghesia liberale veneta si apprestavano a raccogliere nei decenni seguenti, si annunziava sin d'allora, qual'era, difficile » (p. 94).

Più nuovo, almeno per i non specialisti, il contributo di A. Vecchi sulla vita religiosa, e in particolare sulle polemiche che opposero i rigoristi domenicani del Convento del Rosario alle Zattere (il Concina e il de Rubeis) ai Gesuiti, ed ebbero un peso non indifferente sulla soppressione della Compagnia. L'unica obiezione che vorremmo sollevare riguarda il titolo, troppo generico e quindi ambiguo: possibile che *La vita spirituale* si riducesse, proprio a Venezia e nel '700, a una *querelle* di teologi e di monaci?

Non ci fermeremo sugli scritti di A. Chastel *Il Settecento veneziano nelle arti* (è, con poche modifiche, un capitolo della già nota *Storia dell'arte* tradotta e pubbl. da Sansoni nel 1957) e di A. Della Corte *La musica*, folta galleria di compositori, virtuosi e viaggiatori, che cerca di evitare il duplice pericolo implicito nell'argomento (tecnicismo e genericità) attraverso la concretezza delle testimonianze contemporanee e degli aneddoti.

Un'interpretazione globale de *Le lettere e il teatro* vuol essere invece quella di M. Marcazzan, intesa a cogliere scrittori e poeti, personalità e opere nell'ambito di una cultura *sensibile* e cosmopolita per un verso, presente « a Vienna con Apostolo Zeno, a Parigi con Carlo Goldoni, in Russia con Francesco Algarotti, in America con Lorenzo da Ponte », caratterizzata per un altro verso da una gelosa e gloriosa tradizione politica, da una consapevolezza storica e civile al di fuori della quale « sarebbe difficile intendere appieno l'umana lezione del teatro goldoniano, la moralità di Gasparo Gozzi o la musa bizzarra di Carlo, il fondo serio e concreto dell'enciclopedismo mondano dell'Algarotti, la tempestività dell'*Ossian* cesarottiano, la malinconia preromantica del Pindemonte e la sua incidenza sulla fervida poesia dei *Sepolcri* » (p. 191). Emblematico protagonista di questo mondo, come dell'equilibrio e della misura che distinguono tutto l'illuminismo italiano, è naturalmente il Goldoni: un Goldoni che Marcazzan vede, anche per ragioni cronologiche, « in un'ideale retroguardia » rispetto alle altre grandi figure del nostro '700 (Parini, Alfieri), ma a cui riconosce una costanza di idee, una coerenza che in quelli vennero meno dopo la catastrofe dell'*ancien régime*: « operò assiduamente, con silenziosa e crescente efficacia, se entro la misura del costume e del tempo, e della sua naturale e gaia inclinazione, poté anticipare nel quadro delle lettere italiane l'altissimo significato del romanzo del Manzoni » (p. 196). Ma più che per il posto fatto al Goldoni e alla sua

*riforma*, che il Marcazzan interpreta seguendo l'ultima critica (« è proprio nei termini di un dialogo, di un colloquio che attraverso il palcoscenico si svolge tra l'autore ed il suo pubblico, che questo concetto di riforma si fa concreto e operoso; ed è in funzione di una società, della società veneziana, o se vogliamo di una società senza determinazioni, dal momento che quella società veneziana si configurava nella fantasia del Goldoni come la più naturalmente e la più immediatamente umana, che questo concetto di riforma investe motivi psicologici, etici ed estetici di schietta attualità e di vitalità perenne »: pp. 201-202), questo panorama è apprezzabile come sforzo di comprensione dei « minori »: lo Zeno, l'Algarotti con la sua precoce vocazione europea, « la sua concreta attenzione ai fatti e alle correnti di pensiero », il suo garbato talento di divulgatore sorretto da un amore sincero per la scienza; e specialmente i due Gozzi, ai quali sono dedicate le pagine più penetranti, per quanto proprio qui si accentui una discutibile tendenza latente in tutto il saggio. Non che non sia accettabile l'avvertimento nei due fratelli di una « duplicità », o meglio della coesistenza « di una disponibilità corale e di un senso inquieto dell'individualità »; o — se pensiamo alle poche e amare avventure amorose e alle esperienze fra i Morlacchi riferite nelle *Memorie inutili* — quel che Marcazzan scrive di Carlo e in particolare della *Marfisa bizzarra* (« È nel nuovo per eccesso di temperamento, quanto più per eccesso di temperamento si fa difensore dell'antico. Può far pensare a una bizzarra, allegorica trascrizione, di quella mediazione che il Cesarotti operò su un piano di cultura »: p. 210). Ma, come all'inizio del saggio s'era parlato dell'anima perennemente rinascimentale di Venezia, così alla fine il secondo Settecento tende a risolversi nel preromanticismo, mentre lo stile stesso del critico, che accenna senza dire e sfuma ogni affermazione di chiaroscuri spesso assai misteriosi, contribuisce a toglier peso e realtà alla civiltà veneziana del '700, stirandola un po' troppo verso il passato o verso il futuro.

Ci siamo fermati più a lungo sulla conferenza del Marcazzan, perché essa costituisce un ideale spartiacque fra i contributi che si mantengono su un piano più scientificamente obbiettivo, e quelli che dan voce piuttosto a un sentimento estetico, come la conferenza iniziale in cui Diego Valeri si fa interprete e storico del *Mito del Settecento veneziano* col suo consueto talento di dicitore e di poeta, e qualche intemperanza metaforica (la farfalla del Goldoni che De Sanctis e Croce s'industriarono a schiacciare sotto quel blocco di genio ch'è Molière: p. 14); o a un patriottismo nostalgico di *vecio* veneziano, come *La vita privata e la vita sociale* di G. Damerini, appassionata difesa della declinante Repubblica in nome di uno spettacolo di civiltà « che sempre più ci incanta e seduce ».

Proprio il tentativo del Damerini da un lato, di estendere agli aspetti civili e politici del Settecento veneziano il concorde giudizio positivo sulla musica, la pittura, il teatro, e l'invito del Fanfani dall'altro, a non « confondere il ciclo proprio alla storia della cultura in genere e dell'arte in specie, con il ciclo proprio alla storia dell'economia », costituiscono gli unici poli di « tensione dialettica » in una raccolta altrimenti più espositiva che problematica. Utile riepilogo, comunque (anche per la diligentissima *Cronologia veneziana del '700* alla fine del volume), che ci permette di misurare la strada percorsa, nella comprensione storica del Settecento veneziano, dal tempo delle suggestive interpretazioni della Vernon Lee e di Philippe Monnier.

FRANCO FIDO

GIORGIO CANDELORO, *Storia dell'Italia moderna, III: 1846-1849. La rivoluzione nazionale*, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 521.

Con questo terzo volume, allargandosi sempre più il disegno originario, la *Storia dell'Italia moderna* del Candeloro è giunta al 1849, affrontando l'esame del più importante « nodo » storico del periodo risorgimentale. Leggendo questo volume si scorge subito una notevole differenza d'impostazione e di stesura da quelli che l'hanno preceduto: in

esso, infatti, vi è una più minuta ed accurata esposizione dei fatti, ed un più rigido attenersi alla nuda narrazione. In realtà già nel secondo volume era avvertibile, a nostro parere, una tendenza alla narrazione dei fatti più che alla loro interpretazione, era avvertibile insomma un carattere meno « problematico » (ed anche, di conseguenza, meno frequenti riferimenti « gramsciani »), e questa tendenza è qui ancora più accentuata. Ora, se in questo modo risulta accresciuta l'utilità dell'opera come strumento di consultazione, vengono d'altra parte suscitate delle perplessità in qualche lettore, che può essere spinto a credere che il Candeloro abbia, in una certa misura, abbandonato quella che pareva essere l'impostazione dell'opera. Queste perplessità, a nostro avviso, non hanno ragione d'essere: il fatto che quest'opera sia presentata come una « storia gramsciana » non ci sembra soltanto una trovata editoriale, ed il Candeloro, secondo noi, non è affatto passato da una trattazione scientifica, di approfondimento e ricerca originale, ad una trattazione puramente scolastica.

Ci sembra invece che la spiegazione del particolare carattere di questo volume debba essere cercata altrove. E, in primo luogo, occorrerà ricordare che Gramsci ha dedicato a questo periodo un'attenzione indubbiamente minore di quella dedicata ad altre questioni: nella sua opera vi sono, a questo riguardo, spunti e tesi meno suscettibili di uno sviluppo ampio, quale possono avere invece, per esempio, le sue osservazioni sulle origini del risorgimento, o sul rapporto città-campagna, o sul Machiavelli (temi, questi, trattati dal Candeloro nel primo volume proprio sulla scorta delle indicazioni gramsciane); in secondo luogo bisogna poi considerare che nel '48 non si ha uno svolgimento lineare degli avvenimenti: per la loro comprensione è perciò necessaria una narrazione assai minuziosa, che mostri come le diverse posizioni politiche vengano continuamente mutando, influendo sul corso degli avvenimenti stessi, ma anche venendo modificate da essi (e quando i politici non riescono a comprendere in tempo il nuovo corso delle cose, si ha il fallimento dell'azione, il distacco dalla realtà del processo storico, processo che in quegli anni sembra bruciare diverse tappe). Si leggano a questo proposito le osservazioni del Candeloro sul tramonto del neoguelfismo, un movimento che aveva ormai esaurita la sua funzione storica (come l'aveva esaurita il moderatismo giobertiano, ma il Gioberti non se ne rese conto, e la sua politica risultò perciò di scarsa efficacia). Scrive il Candeloro, discorrendo dell'allocuzione papale del 29 aprile: « Con la svolta del 29 aprile anche il neoguelfismo cessò definitivamente di avere una funzione positiva. Come si è detto nel precedente volume, il neoguelfismo, per opera soprattutto del Gioberti, aveva avuto una funzione storica di importanza essenziale nel processo di rottura del fronte delle forze reazionarie operatosi in Italia tra il '43 e il '48. Ma, scoppiata la rivoluzione ed iniziatasi la guerra d'indipendenza, esso rivelò subito la sua profonda contradditorietà: era infatti impossibile che un'organizzazione universalistica come la Chiesa cattolica potesse appoggiare apertamente una lotta liberale e nazionale, anzi addirittura guidarla moralmente contro una potenza cattolica come l'Austria. Visto a distanza di tempo il fallimento del neoguelfismo appare come un fatto positivo, perché aprì la via ad una soluzione del problema nazionale italiano indubbiamente più adeguata ai tempi moderni di quella propugnata dai moderati prima del '48; ma nel momento in cui si manifestò clamorosamente coll'Allocuzione del 29 aprile quel fallimento determinò nel movimento nazionale una crisi che ebbe gravi conseguenze ». Questo equilibrio di valutazione, che è il modo migliore di combattere le interpretazioni apologetiche, è presente anche nel giudizio che il Candeloro dà di Pio IX, la cui politica è da lui giudicata in maniera assai equanime. « Indubbiamente » egli scrive « questa linea politica si proponeva un fine conservatore; ma essa implicava anche il ripudio del gretto reazionarismo di Gregorio XVI e di Leone XII e rappresentava un passo avanti anche rispetto al riformismo del Consalvi di stampo assolutistico amministrativo [....]. Ma questa politica, che sotto la pressione rivoluzionaria poté spingersi fino alla concessione del limitato Statuto del 14 marzo, doveva necessariamente urtarsi col liberalismo su due gravi questioni: la lotta antigesuitica e la guerra nazionale contro l'Austria. Riguardo ad esse il moderatismo conservatore trovava un limite invalicabile

nella tradizione ecclesiastica romana autoritaria ed universalistica, dalla quale Pio IX non intendeva assolutamente distaccarsi », ed in questo giudizio il peso che potevano avere avuto i sentimenti personali del pontefice viene giustamente limitato dalle ragioni ineliminabili della politica ecclesiastica. Molto moderato è anche il giudizio su Carlo Alberto, e riportiamo anch'esso, a riprova dell'equilibrio del Candeloro: « Le aspre polemiche che fino ad oggi vi sono state tra gli storici sull'interpretazione dell'atteggiamento politico e militare di Carlo Alberto alla fine di luglio e al principio d'agosto 1848 » egli osserva « derivano dalla contrapposizione tra un'errata visione di Carlo Alberto *eroe* dell'indipendenza italiana e un'errata visione di Carlo Alberto *traditore* della causa nazionale. In realtà Carlo Alberto agì essenzialmente come un sovrano, che aveva dietro di sé una lunga tradizione dinastica, e che credette di poter dirigere il movimento nazionale italiano senza discostarsi troppo da quella tradizione, e facendo le minori concessioni possibili allo spirito nuovo del liberalismo borghese. Si può quindi affermare che la sua impostazione politica fu storicamente inadeguata alle esigenze di una situazione nuova che egli non comprese abbastanza; si può affermare che le sue capacità militari e politiche furono al di sotto del compito che egli si era proposto; si può riconoscere d'altra parte che con la concessione dello Statuto, con la dichiarazione di guerra all'Austria e poi con la ripresa della guerra stessa nel '49 egli contribuì in modo decisivo a far sì che il Regno sardo assumesse la guida del movimento nazionale; ma sono ormai superflue e fuori di luogo le requisitorie processuali come le esaltazioni agiografiche ».

Nello svolgersi del '48 si vengono anche delineando più chiaramente le posizioni all'interno del movimento rivoluzionario, e si determina la frattura tra borghesia e proletariato. Questo avviene per la logica stessa dello sviluppo della lotta, che richiede atteggiamenti sempre più precisi, e pone fine a molti compromessi. Si veda quanto scrive il Candeloro trattando della « rivoluzione di febbraio » in Francia: « Le giornate di febbraio (....) diedero inizio in Francia ad un periodo di acuta lotta di classe, che ebbe un carattere diverso da quella che si svolgeva negli altri paesi del continente. In questi infatti la lotta tra borghesia e proletariato quasi non esisteva, oppure aveva ancora un'importanza secondaria, ed era invece in primo piano la lotta della borghesia contro le forze conservatrici feudali o semifeudali per la conquista della costituzione e dell'indipendenza nazionale. Perciò l'influenza della rivoluzione di febbraio negli altri paesi d'Europa fu duplice e contradditoria. Essa infatti da un lato fece precipitare bruscamente la crisi che travagliava l'Impero Austriaco, la Prussia e gli altri Stati tedeschi e accelerò potentemente i movimenti liberali e nazionali in Italia, in Germania, in Austria, in Ungheria, in Boemia, in Romania; dall'altro diffuse nella borghesia di tutta l'Europa un senso di allarme e poi di profonda paura per il socialismo, poiché sembrò dar corpo a quel vago timore di una rivoluzione sociale, che già da alcuni anni si era diffuso ed era sfruttato dalla propaganda reazionaria. Questa paura fu effettivamente sproporzionata alla forza reale del movimento operaio parigino tra il febbraio e il giugno e dei moti operai che allora vi furono qua e là in altri paesi; ma in alcuni paesi, dove la borghesia era prevalentemente terriera, corrispose in parte ad un pericolo reale per quest'ultima, poiché si confuse con la paura di una rivoluzione contadina. Comunque essa intralciò gravemente nel 1848-49 l'azione dei democratici e favorì i reazionari, perché spinse i moderati su posizioni timidamente conservatrici ». D'altra parte, le forze reazionarie potevano servirsi in Italia di una politica demagogica soltanto per impaurire la borghesia, ma non erano certamente in grado — e nemmeno ne avevano l'intenzione — di fare una politica di effettive e profonde riforme. Riprendendo l'argomento molte pagine dopo, il Candeloro osserva per esempio, che in Lombardia il disagio dei contadini non derivava da sopravvivenze feudali, ma dallo sviluppo capitalistico dell'agricoltura « cioè da un insieme di rapporti di produzione che il governo imperiale non avrebbe potuto modificare anche se lo avesse voluto ». Nella conclusione del volume, il Candeloro ritorna sull'argomento della rottura del fronte rivoluzionario, osservando: « Le due forze politiche che avevano diretto la rivoluzione quarantottesca, quella moderata e quella democratica, erano state messe in

crisi dalla rivoluzione stessa. L'una e l'altra dovevano nel decennio successivo subire una notevole trasformazione». Questa trasformazione avrebbe però trovato un terreno più favorevole nei moderati, o perlomeno in alcuni settori dei moderati, più pronti a cogliere con realistico senso politico i mutamenti della situazione. I democratici invece avrebbero visto aggravarsi le contraddizioni interne, contraddizioni che erano già apparse evidenti nel corso stesso del '48. Anche in questo caso gli avvenimenti avevano fatto da energico reagente. Scrive il Candeloro, a proposito dei dissensi scoppiati fra il Mazzini da una parte ed il Cattaneo, il Ferrari ed i loro amici dall'altra sulla politica che la Lombardia avrebbe dovuto seguire verso il Piemonte: « Venne in luce in quel momento all'interno della corrente democratica un contrasto di fondo, che si accentuò negli anni successivi al '48. Il Mazzini infatti anteponeva la lotta per l'indipendenza e l'unità a quella per la repubblica e la democrazia, e, fedele al suo principio dell'iniziativa italiana, accettava sostanzialmente la formula di Carlo Alberto dell'Italia capace di fare da sé; il Cattaneo e il Ferrari invece, pur partendo da impostazioni ideologiche tra loro diverse, anteponevano la lotta per la repubblica e la democrazia a quella per l'indipendenza, erano contrari all'unitarismo mazziniano non meno che al fusionismo albertiano, giudicavano il federalismo più rispondente alle tradizioni e alla situazione concreta dell'Italia, erano infine convinti che la rivoluzione italiana potesse svilupparsi solo con l'aiuto francese: questa convinzione era particolarmente radicata nel Ferrari, deciso assertore della missione rivoluzionaria della Francia in Europa». Il Candeloro esamina attentamente i due atteggiamenti e, sebbene il senno del poi possa sembrare dar torto a quello del Mazzini, egli ne dà un giudizio più favorevole, tenendo conto delle obbiettive difficoltà che si ponevano sulla strada di un'energica azione democratica. Altre fini osservazioni sono disseminate in tutto il volume: di tanto in tanto il Candeloro si ferma e fa il punto, e poi riprende a narrare, finché lo svolgersi dei fatti non lo porta a trarre una nuova conclusione, che si riallaccia a quelle precedenti, in un discorso di ampio respiro, che è la trama non sempre evidente, ma sempre presente di tutta l'opera: per questo abbiam detto all'inizio che essa rappresenta un contributo originale, di ricerca e di approfondimento, alla storia del nostro risorgimento.

Ci resta da ricordare favorevolmente i riferimenti alla storia europea, frequenti soprattutto nella prima parte, e ci sembra ancora opportuno sottolineare, con un'ampia citazione, le osservazioni del Candeloro sulla situazione economica negli anni che precedettero il '48: « L'economia europea alla vigilia del '48 soffriva per una crisi dovuta in parte allo sviluppo del capitalismo e in parte alla persistenza, soprattutto nell'agricoltura, di mezzi tecnici e di rapporti di produzione arretrati. Due annate di cattivi raccolti granari e una malattia delle patate, che dall'Irlanda dilagò sul continente, determinarono nel 1845 e nel 1846 una grave carestia (nell'insieme però meno grave di quella del 1815-1816), che provocò in molti paesi d'Europa agitazioni e tumulti. Alla carestia seguì nell'autunno del 1847 una crisi di sovrapproduzione industriale, che, iniziatasi in Inghilterra, si fece sentire gravemente in Francia e poi in tutta l'Europa e in America. Questa crisi, caratterizzata da un'acuta penuria di capitale monetario che provocò fallimenti di imprese industriali e commerciali ed una grave disoccupazione, fu stimolata fortemente dalla carestia che aveva determinato (soprattutto in Inghilterra) cospicui investimenti in acquisti di grani esteri poi divenuti sovrabbondanti, ma ebbe le sue radici nel periodico aggravarsi della contraddizione tra il rapido aumento della produzione industriale e la relativa diminuzione del potere d'acquisto dei lavoratori (....). La carestia e la crisi economica, provocando dappertutto miseria, disoccupazione e fame, diffusero tra le masse popolari uno stato d'animo di malcontento e di ribellione, che contribuì non poco alla rapida diffusione dell'incendio rivoluzionario nei primi mesi del '48. D'altra parte nei paesi del continente investiti dall'ondata rivoluzionaria le agitazioni, le insurrezioni e le guerre prolungarono la durata della crisi economica e finanziaria, che invece in Inghilterra fu superata più presto. Comunque la crisi economica e la crisi politica, che tra loro reciprocamente si influenzarono, furono entrambe il risultato dell'evoluzione

della società europea, che non si adattava più alla sistemazione politica e territoriale creata nel 1814-1815 e tenuta in piedi fino a quel momento dal blocco della forze reazionarie ».

AURELIO LEPRE

RODOLFO MORANDI, *La democrazia del socialismo (1923-1937)*, Torino, Einaudi, 1961, Opere di Rodolfo Morandi, I, pp. 188.

La pubblicazione delle opere di Rodolfo Morandi sta per essere condotta a termine con notevole rapidità: merito considerevole dell'Istituto che reca il nome dell'uomo politico di parte socialista immaturamente scomparso e fatica particolare di Stefano Merli, studioso attento e sensibile del movimento operaio. Il primo volume, ora venuto alla luce, è senza dubbio il più importante: esso raccoglie gli articoli ed i saggi meno noti e più difficilmente reperibili di Morandi, quelli apparsi ne « La Critica politica », in « Politica socialista », ne « Il nuovo Avanti » durante gli anni del fascismo. Sono, inoltre, gli articoli ed i saggi che consentono di seguire la progressiva formazione intellettuale di Morandi e, soprattutto, il suo passaggio dal mazzinianesimo al marxismo. Ma l'importanza del primo volume è dovuta anche al fatto che esso contiene una minuta *Cronologia* della vita di Morandi ricca di notizie ignorate o solo parzialmente conosciute e ricostruite utilizzando numerose testimonianze di socialisti e di antifascisti; la *Cronologia* è seguita dalla *Bibliografia* comprendente non solo gli scritti editi e inediti, ma anche i discorsi e gli interventi parlamentari.

A sei anni dalla morte la edizione delle sue opere e, soprattutto, questo volume sono la più degna commemorazione di una delle figure più alte della prima generazione antifascista. Per chi era abituato a considerare e a giudicare Morandi sulla scorta dell'attività esplicata nell'ultimo periodo della sua vita ed intesa a dare un'organizzazione più salda e più razionale al Partito socialista italiano, potrà essere un sorpresa ritrovare, in queste pagine, un Morandi impegnato al massimo nel dibattito ideologico. Ma anche il Morandi «organizzatore» — occorre ricordarlo — non fu mai dominato da esigenze e sospinto da motivi di carattere eminentemente pratico: la saldezza di una organizzazione non poteva che trovare la sua origine nella saldezza ideologica dei membri dell'organizzazione, saldezza ideologica che non doveva significare dogmatismo ma adesione dialettica a certi principî ed a certe enunciazioni programmatiche.

Morandi si mostrò sempre preoccupato che ogni politica avesse una giustificazione e un fondamento ideologico, che non sortisse da improvvisazioni, da compromessi, da cedimenti ideologici: questa è la lezione più diretta ed immediata che emerge dai suoi scritti e dalla sua biografia ed è una lezione che non riguarda soltanto i socialisti ma tutto il movimento operaio italiano. Il discorso dovrebbe ritornare al concetto di « socialismo scientifico », un concetto che spesso viene dimenticato e sostituito con un empirismo politico destinato ad offrire risultati scarsamente proficui. Morandi ha, inoltre, ben salda l'idea della funzione pedagogica che un partito della classe operaia deve avere ed anche per tale ragione ritiene inderogabile la fedeltà ai principî; educare, politicamente, significa chiedere dei sacrifici, significa chiedere di rinunciare agli allettamenti di conseguire qualche risultato parziale per puntare su un risultato finale. Scriveva Morandi, nel 1934, a proposito del « caso Caldara », che « Il conformismo alla sua fase iniziale convoglia minimalisti tipici e per stile, rivoluzionari che cominciano a *sbandare* sotto l'impulso di ' fare ' e di superare l'atteggiamento preso il giorno innanzi, opportunisti nel senso più grave e volgare del termine: buona fede mischiata irreparabilmente a viltà e rilassamento morale. Di fronte a queste evoluzioni conformiste la nostra linea politica di netta intransigenza non ha bisogno qui di essere ribadita. La nostra intransigenza s'origina dalla preminenza che accordiamo nelle nostre convinzioni politiche a certi valori che altri non ' sentono '. Si tratta di una sorta di diverso temperamento politico » (p. 114). E solo la fermezza ideologica garantisce dagli « sbandamenti ».

La formazione di Morandi avvenne soprattutto attraverso lo studio e la meditazione di Hegel e di Mazzini; ma già nel 1926 maturava in lui l'accostamento al socialismo marxista e l'articolo intitolato *La democrazia del socialismo,* pubblicato in quell'anno da « Quarto Stato », è il documento più probante del nuovo orientamento. « La coscienza di una esistente lotta di classe e la volontà di vincerla, di superarla bandendo un principio più alto ed universale, questo definisce la realtà e la missione del socialismo » (p. 99): questa definizione esprime meglio d'ogni altra la ragione della « conversione » morandiana al socialismo dalla quale deriva un approfondimento della concezione materialistica della storia e, più in particolare, un insistente esame della struttura delle classi. Anche il fascismo e la lotta antifascista assumeranno, di conseguenza, una dimensione ed una prospettiva diversa ed il Morandi, collaboratore dal « centro interno » dei giornali socialisti pubblicati in esilio, recherà contributi fondamentali alla discussione di tale argomento.

Nella *Cronologia* (p. 29) si dice che Morandi partecipò nel *dicembre* 1944 ad una riunione del Comitato centrale Alta Italia del P.S.I.U.P.: la riunione, per la precisione, ebbe luogo il 19 novembre (V.: « Quarto Stato », a. I, n. 2, 15 febbraio 1946, p. 12). Nella *Bibliografia* non appare utilizzato l'opuscolo del P.S.I.U.P. contenente le relazioni e i documenti per il 24° Congresso nazionale (Firenze, 11-17 aprile 1946): in esso si trovano alcuni documenti alla cui redazione partecipò anche Morandi.

LUIGI AMBROSOLI

# LIBRI RICEVUTI

FRANZ ALTHEIM, *Dall'antichità al Medioevo. Il volto della sera e del mattino*, Firenze, Sansoni, 1961, pp. 286.

ANONIMO TRIESTINO, *Il segreto*, con introduzione di Linuccia Saba, Torino, Einaudi, 1961, pp. 439. — Ha avuto il « Premio Pozzale » a Empoli.

GIOVANNI ARPINO, *Un delitto d'onore*, Milano, Mondadori, 1961, pp. 183.

*Atti del 1° convegno nazionale « Cultura e gioventù »*, Milano, Arti grafiche E. Milli, 1961, pp. 174. — Il convegno è stato promosso dall'Ordine nazionale autori e scrittori; fra gli interventi ricordiamo quelli di Bacchelli, Jemolo, Gadda Conti, Trevisani, Russo, Flora.

ALFRED J. AYER, *Linguaggio, verità e logica*, traduzione italiana, a cura di Giannantonio De Toni, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 262. — Si tratta, dice giustamente la copertina, della « più chiara, brillante esposizione del positivismo logico ». La prima edizione è del '36, la seconda del '46. E da questa seconda edizione data il crescente, eccezionale successo dell'opera, ormai nota precisamente come la « Bibbia di Oxford ». (E si ripensi anche alla confessione di Russell: « vorrei averlo scritto io »....). Era quindi molto opportuno rendere il libretto accessibile a un più largo pubblico italiano. La sua dote è la perspicuità e il suo valore quindi soprattutto didattico. Quanto al contenuto filosofico, è una *summa* delle dottrine del « Circolo di Vienna », ispirata soprattutto a R. Carnap. Le tesi fondamentali sono quindi abbastanza note, ormai, anche in Italia: « Come Hume, io divido tutte le proposizioni autentiche in due classi: quelle riguardanti « relazioni d'idee », nella sua terminologia, e quelle relative a « dati di fatto ». La prima classe comprende le proposizioni *a priori* della logica e della matematica pura, e queste concedo siano necessarie e certe solo perché sono analitiche [cioè sono « tautologie »].... Invece le proposizioni relative a dati di fatto empirici le ritengo ipotesi, che possono essere probabili, ma non mai certe.... All'ipotesi empirica io non richiedo affatto di essere verificabile in modo conclusivo, ma che qualche possibile esperienza riesca di specifico rilievo per stabilirne la verità o falsità. Se la presunta proposizione manca di soddisfare questo principio, e non è una tautologia, allora io sostengo che è metafisica, e che, essendo metafisica, non è né vera né falsa, ma letteralmente priva di senso.... Di conseguenza sostengo che nella natura della filosofia nulla giustifica l'esistenza di « scuole » filosofiche in conflitto.... » (pp. 5-7). Come le proposizioni della metafisica, sono poi altrettanto né vere né false quelle pseudoproposizioni che chiamiamo « giudizi di valore » (p. 128): rappresentano solo la comunicazione di nostri sentimenti, nostre « emozioni », ma non dicono nulla del mondo. Sono queste le tesi capitali del più crudo metodologismo, una specie di teorizzazione di un vero e proprio terzaforzismo filosofico. Un atteggiamento evasivo, che oblitera completamente il rapporto dell'uomo alla natura — sia nel suo lato attivo (messo in luce dall'idealismo), sia nel suo lato passivo (messo in luce dal materialismo). La sua forza potrebbe consistere nella critica di ogni metafisica; e il criterio di tal critica è in fondo, per più aspetti, quello applicato da Kant nella *Dialettica trascendentale*: in particolare l'empirismo ivi opposto alla psicologia razionale e alla teologia razionale, lo smascheramento cioè dell'equivoco che si annida ora nel soggetto e ora nel predicato di una proposizione: nell'entificazione heideggeriana del « Nulla » da un lato — esemplifica Ayer — e, dall'altro, nella predicazione di *esistenza* applicata ad Esseri non empirici. Il richiamo a Kant è esplicito e ripetuto in quest'opera. Ma ciò che non potrà mai evitarsi, in una filosofia di tal tipo, è il pericolo immanente ad ogni forma di radicale empirismo: l'agnosticismo, del quale la sopra citata affermazione della « neutralità » della filosofia, rispetto ai contrasti tra gli uomini, non è che la teorizzazione. Si pensi proprio all'empirismo classico inglese: sul filo di un coerente sviluppo di un medesimo atteggiamento di critica filosofica poteva albergare in sé tanto soluzioni progressive (Locke, Hume) quanto soluzioni altrettanto decisamente (e dichiaratamente) reazionarie (Berkeley). In altri termini, il grave pericolo del neopositivismo è il pericolo implicito in ogni critica della metafisica condotta esclusivamente sul piano gnoseologico (e non anche, e soprattutto, sul piano storico-sociale): rimane aperta una porta, attraverso la quale è possibile, in linea di diritto, riconquistare su un piano diverso — per es. fideistico — ciò che gnoseologi-

camente si è dichiarato « né vero né falso »: sanno tutti che la *Critica della ragion pratica* non contraddice in nulla, formalmente, la *Critica della ragion pura*. Conclusione: la critica neopositivistica della metafisica prosegue il tipo di critica antimetafisica dell'Umanesimo e dell'Illuminismo (ben progressivo per quei tempi) e mostra di non accorgersi che, nel frattempo, è nata una nuova arma: chi la imbraccia non dice più che certe proposizioni sono « prive di senso », frutto di cervelli oziosi, ecc., ma dice all'opposto, nel momento stesso che le combatte, che sono *ricchissime di senso*, non oziosità ma risultato di una molteplicità di forze storiche ben definite, e che proprio per questo tanto più energicamente vanno combattute (chiudendo quella tal porta cui si accennava). Donde l'affermazione, opposta alla neopositivistica, che la filosofia non è mai neutrale — neppure quella che, sotto il miraggio di una civiltà del tecnicismo, così si definisce. Donde, infine, la riconquista al piano della razionalità umana — intelligenza storiografica, valutazione del presente e delle sue prospettive di sviluppo — di ciò che per Ayer è, conseguentemente, mera emozionalità, cioè — scientisticamente — proposizione non-autentica. E chi su questa critica storicistica del neopositivismo volesse più ampi ragguagli, può andar a rivedere i dibattiti che si intrecciarono in Italia due e tre anni fa, sulla base di *Praxis ed empirismo* di Giulio Preti e dell'ormai celebre *pamphlet* di Cesare Cases. Consiglieremmo soprattutto gli interventi di Cesare Luporini (*Il Contemporaneo*, 1959, n. 10) e di C. Vasoli (ora in *Tra cultura e ideologia*). (Sergio C. Landucci).

Carlo Betocchi, *L'estate di San Martino*, Milano, Mondadori, 1961, pp. 178.

Mario Biagini, *Il poeta della terza Italia. Vita di Giosue Carducci*, con 52 illustrazioni f. t., Milano, Mursia, 1961, pp. 844.

Aldo Borlenghi, *Ariosto*, Palermo, Palumbo, 1961, pp. 230. — È il numero 9 della collana « Storia della critica ».

Luciano Cacciò, *Soldato a metà*, Milano, Parenti, 1961, pp. 185.

Nanni Canesi, *La cattiva battaglia*, Roma, Canesi, 1961, pp. 419.

Lanfranco Caretti, *Il 'fidato' Elia e altre note alfieriane*, Padova, Liviana, 1961, pp. 149.

Guido Cavani, *Zebio Còtal*, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 252.

Federico Chabod, *Storia dell'idea d'Europa*, a cura di Ernesto Sestan ed Armando Saitta, Bari, Laterza, 1961, pp. XI-204.

Federico Chabod, *L'idea di nazione*, a cura di Armando Saitta e Ernesto Sestan, Bari, Laterza, 1961, pp. XI-186.

Vittorio Del Litto, *La vie intellectuelle de Stendhal. Genèse et évolution de ses idées*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959, pp. 730. — Gli stendhaliani attendevano da tempo la pubblicazione della tesi principale di Vittorio Del Litto (la tesi complementare, *En marge des manuscrits de Stendhal. Compléments et fragments inédits*, era già stata data alle stampe — com'è noto — dal '55). L'attesa non è davvero andata delusa: un'opera fondamentale entra con questo volume nelle collezioni stendhaliane, e inestimabili sono i servigi che può rendere agli studiosi. Impegno del Del Litto è stato quello di seguire la formazione della cultura e delle idee di Stendhal dal 1802 al termine del lungo soggiorno milanese, che sono poi anni decisivi (tra parentesi, un'analoga indagine per il periodo posteriore non sarebbe inutile, e certo riuscirebbe più facile di questa). Una vasta e minutissima ricerca, condotta con equilibrio e sagacità, gli ha permesso di meglio delimitare e precisare le « fonti » già note, e di raccogliere una ricca messe di nuove. Una messe che comincia fin dal capitolo introduttivo, *Le bagage littéraire de Stendhal en 1802*, in cui vengono completate le notizie che gli stendhaliani potevano trovare nella *Jeunesse de Stendhal* dell'Arbelet e utilizzati, fra l'altro, brani degli appunti che il Beyle prendeva ai corsi di Dubois-Fontanelle. Della prima parte (*Les années de formation studieuse, 1802-1805*) è particolarmente da segnalare il capitolo dedicato ai *premiers signes de non-conformisme* (pp. 52-72), ossia alle lontane origini del romanticismo stendhaliano; che poi viene seguito passo passo nella sua evoluzione, fino all'incontro con l'*Edimbourg Review* e con il gruppo del *Conciliatore*. I rapporti di Stendhal con i romantici milanesi sono studiati dal Del Litto in pagine che meriterebbero da sole, per l'erudizione sicura e la meticolosa precisione, la gratitudine degli stendhaliani italiani e non degli stendhaliani soltanto: sappiamo così quando, e in che misura, l'influenza italiana s'è manifestata sul Beyle, attraverso uno studio dell'attività milanese di Stendhal condotto quasi giorno per giorno; conosciamo tutti i tentativi — falliti — del grenoblese di prender parte alla polemica romantica, con nuovi particolari e più precise datazioni che nel pur ottimo Martino; abbiamo nuove prove dell'amicizia che lo legava a più d'un romantico milanese. Così, a parte la copia dell'*Histoire de la peinture en Italie* ritrovata a Londra e recante la dedica: « Al suo caro amico G. Berchet. Il milanese Beyle » (notizia questa che il Del Litto deve al compianto Martineau), apprendiamo (p. 573) che appartiene quasi certamente al Borsieri la lunga nota in italiano pubblicata da Louis Royer nella sua edizione della *Vie de Napoléon*, I, 397-401. Al Pellico invece, con ogni probabilità, Stendhal sottomise il suo attacco contro M.me de Staël pubblicato nei *Mélanges de Littérature*, ediz. Divan, III, 179-182: e presumibilmente nella speranza di vederlo stampato nel nascente *Conciliatore* (pp. 577-78). Al Pellico ancora, e con la stessa intenzione, inviò il *Pamphlet* ispiratogli dalla *Proposta* del Monti, e pubblicato dal Mar-

tino nel secondo tomo del suo *Racine et Shakespeare*; e su una pagina della copia di Delbono Pellico scrisse una nota sulla teoria alfieriana della lingua, e un'altra — in francese — che esprime sue idee personali, ambedue pubblicate dal Del Litto per la prima volta (pp. 597-98). Come si vede, le ricerche del Trompeo, del Martino, del Vigneron, del Cordié, del Pincherle e di altri ancora sono coordinate e completate con apporti di notevole importanza: quanto basta per destar l'interesse non solo degli stendhaliani, ma degli stessi italianisti. L'opera tutta è d'altronde una miniera ricchissima di *trouvailles*, di precisazioni, di rettifiche, frutto d'un lavoro improbo che solo una grande abnegazione poteva far compiere. La lettura stessa ne è resa ardua, se si vuole; ma in cambio tutti noi, abituati a parlare della formazione culturale di Stendhal sulla base di documenti troppe volte incompleti, avremo ora a disposizione uno strumento insostituibile, che ci permetterà di datare ogni lettura, di misurarne l'influsso, di ritrovarne gli echi precisi. (E potremo evitare in più d'un caso di attribuire a Stendhal quello che non gli appartiene, infortunio questo a cui gli stendhaliani vanno facilmente soggetti). Della preparazione storica e filosofica del Beyle, dei suoi tentativi drammatici, delle sue esperienze estetiche abbiamo così un quadro complessivo di ammirevole esattezza e che ben poco lascia nell'ombra. E chi si sia occupato, poco o tanto, di Stendhal sa quale aiuto può ricevere da una tale ricerca. (Alberto Cento).

Francesco De Sanctis, *Opere*, a cura di Niccolò Gallo, Introduzione di Natalino Sapegno, Milano-Napoli, Ricciardi, 1961, pp. xxvi-1316. — Questa vasta antologia comprende la *Storia della letteratura italiana* per intero, una scelta dai *Saggi*, alcune delle *Lezioni* sia zurighesi (« Critica del principio dell'estetica hegeliana ») che della seconda scuola napoletana (particolarmente sui temi della scuola cattolico-liberale e democratica e sul Leopardi). Per le pagine autobiografiche il curatore si è rifatto soprattutto a *Un viaggio elettorale*, riprodotto integralmente, mentre una scelta molto ristretta ci viene offerta della *Giovinezza*. Spiace che l'epistolario non sia presente affatto. I testi prescelti, che sono preceduti da una « cronologia della vita e delle opere » e da una utile « nota bibliografica », sono editi con grande cura; il curatore si è rifatto non solo alle rigorose edizioni di questi ultimi anni, ma pure alle stesure autografe, anche a quelle recentemente scoperte, com'è il caso dei primi dieci capitoli dei *Ricordi* (tale sembra essere il titolo originale della *Giovinezza*), qui parzialmente riprodotti. La lettura è agevolata da un commento storico sobrio e preciso; nelle note sono spesso riprodotte varianti non utilizzate di rilevante interesse.

Johannes Hösle, *Cesare Pavese*, Berlin, De Gruyter, 1961, pp. 153.

Tommaso Landolfi, *Racconti*, Firenze, Vallecchi, 1961, pp. 664.

Niccolò Machiavelli, *Lettere*, a cura di Franco Gaeta, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 548. — È la raccolta più completa, curata con grande rigore filologico.

Rodolfo Morandi, *Il partito e la classe, 1948-1955*, Torino, Einaudi, 1961, pp. 549.

Giulio Natali, *Giosuè Carducci*, Terza ediz. riveduta e ampliata, Firenze, « La Nuova Italia », 1961, pp. viii-209.

Gianni Nicoletti, *Poesia di Baudelaire*, Venezia, Ca' Diedo Editore, 1961, pp. 135.

Francesco Nicolosi, *Il realismo nelle opere giovanili di Giovanni Verga*, Messina-Firenze, D'Anna, 1960, pp. 61. — L'autore si propone di individuare nell'opera verghiana anteriore a *Nedda* le premesse del realismo della produzione maggiore dello scrittore catanese, volendo così venire in rincalzo alle conclusioni della critica più qualificata, al fine di meglio sfatare il pregiudizio di « un Verga realista dopo *Nedda*, romantico e idealista prima della composizione della celebre novella ». Il lavoro è condotto con molta attenzione, e lascia sperare bene circa le future possibilità di questo giovane studioso. (Piero de Tommaso).

Paul Nizan, *Aden Arabia*, con una prefazione di Jean-Paul Sartre, Traduzione di Daria Menicanti, Milano, Mondadori, 1961, pp. 195.

Marcel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, Torino, Einaudi, 1961, 3 volumi di complessive pp. l-3243. — Paolo Serini ha riveduto sul testo critico della *Recherche* (« Bibliothèque de la Pléiade », a cura di Pierre Clarac e André Ferré, 1955: si veda la *Note sur le texte* alle pp. xxi-xxxv) l'antica traduzione dell'opera proustiana, già pubblicata dalla medesima Casa Einaudi. La nuova traduzione, sua e dei collaboratori (N. Ginzburg, F. Calamandrei, N. Neri, M. Bonfantini, E. Giolitti, F. Fortini, G. Caproni), si avvantaggia dunque di una sostanziale revisione rispetto alla precedente, revisione che ha acconsentito di apportarvi notevoli miglioramenti. L'opera è corredata, sull'esempio dell'edizione francese, di sommari delle singole parti e di varii indici, e vi figura un saggio di Giacomo Debenedetti. Per l'indice dei personaggi s'è tenuto presente anche il *Répertoire des personnages* di Charles Daudet (« Les Cahiers M. Proust », n. 2, Paris, Gallimard, 1927). L'elegantissima opera è adornata di preziosi disegni in bianco e nero di Whistler e di incisioni di Tissot e Helleu.

Nelo Risi, *Pensieri elementari*, Milano, Mondadori, 1961, pp. 120.

Gaetano Salvemini, *Scritti sul Risorgimento*, a cura di Piero Pieri e Carlo Pischedda, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. xv-682; Id., *Scritti sul fascismo*, a cura di Roberto Vivarelli, Feltrinelli, 1961, pp. xiv-677.

VITTORIO SERMONTI, *Giorni travestiti da giorni*, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 509.

VITTORIO SPINAZZOLA, *Federico De Roberto e il verismo*, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 220. — Premiato al « Pozzale » di Empoli.

STENDHAL, *Vanina Vanini e altre « cronache italiane »*, Milano, Mondadori, 1961, pp. 202.

*Studi e problemi di critica testuale*, Convegno di Studi di Filologia italiana nel Centenario della Commissione per i Testi di Lingua (7-9 aprile 1960), Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1961, pp. VII-498. — Il volume si divide in due sezioni ben distinte: nella prima sono presenti studi a carattere generale riguardanti prevalentemente i problemi della tradizione manoscritta o a stampa o comunque i fondamenti dell'esegesi e critica testuale (questa prima parte si apre appunto con un saggio di Giacomo Devoto su *Il testo come fine e il testo come mezzo*); nella seconda sezione si hanno invece dei contributi storico-linguistico-stilistici su argomenti o nodi della nostra tradizione letteraria. Si inizia con un saggio di Alfredo Schiaffini su « *Kelle fini que ki contene* » per terminare con uno scritto di Giovanni Getto sugli *Echi di un romanzo barocco nei Promessi Sposi*, per il quale si rimanda ad una noterella del fascicolo scorso. Seguono infine degli indici molto accurati e di grande utilità per la consultazione: l'*indice linguistico*, quello *topografico dei manoscritti citati, dei nomi e delle opere, dei critici* ed anche un *elenco dei copisti*.

BONAVENTURA TECCHI, *L'isola appassionata*, Torino, Einaudi, 1961, pp. 185.

MARIO VAINI, *Le origini del fascismo a Mantova (1914-1922)*, prefazione di Gastone Manacorda, Roma, Editori Riuniti, 1961, pp. 266. — Come è indicato dai termini cronologici contenuti nel titolo, questo libro, più che una semplice storia interna del movimento fascista a Mantova, è una ricerca volta ad indagare le condizioni del sorgere e dell'affermarsi del fascismo in una delle province italiane caratterizzate da una vivace tradizione di lotte sociali e politiche. Ed è una ricerca di grande serietà, condotta sistematicamente su tutte le fonti accessibili (la visione delle carte di polizia per questo periodo è infatti sottoposta in Italia alla discrezionalità non sempre benevola del ministero dell'interno) ed elaborata in modo autonomo, seppure con vivo senso critico per i problemi generali della storia italiana. Il suo più importante risultato consiste nel contribuire ad impostare in modo concreto, e fuori di ogni schematismo, alcune questioni che troppo spesso le interpretazioni generali delle origini del fascismo tendono a discutere senza determinazioni differenziate di tempo e di luogo. Nessun aspetto della vita economica e sociale della provincia è escluso da questa ricerca, come non c'è gruppo politico del mantovano che non sia studiato in relazione al processo storico che si apre con la guerra e che si chiude con la marcia su Roma. Circa il movimento socialista, che era stato uno dei grandi protagonisti della vita politica mantovana, il V. pone in rilievo la incapacità dei « riformisti » a riconoscere il carattere acuto che le lotte sociali venivano necessariamente assumendo in una situazione rivoluzionaria e sottolinea come i « massimalisti », mentre riflettevano le aspirazioni delle masse contadine, non si distaccavano dalla matrice ideologica dei riformisti e, compresa l'ala comunista che uscì dal loro seno, non andavano al di là della confusa ricerca di una nuova politica. Il movimento fascista sorse a Mantova, e si tratta di una precisazione che dovrà essere tenuta presente anche per studi che si riferiscano ad altre situazioni, non già come reazione ad un movimento proletario, ma quando il movimento proletario, dopo avere raggiunto le sue punte più alte, dimostrò di non avere una direzione rivoluzionaria. Costituitosi con una base sociale, che all'inizio rispecchiava la prevalenza che la piccola borghesia urbana aveva avuto nel blocco conservatore fino dai giorni dell'intervento, il fascismo mantovano trovò rapidamente nel ceto dei proprietari terrieri il suo nucleo dirigente, la forza che lo spinse alla conquista del potere attraverso l'insurrezione. (ERNESTO RAGIONIERI).

*Zur italienischen Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Köln-Graz, Böhlau, 1961, pp. VIII-139. — Si tratta del sesto volume degli « Studi italiani » editi dall'Istituto italiano di cultura in collaborazione con il Petrarca-Institut di Colonia.

*Direttore responsabile* LUIGI RUSSO *Segretario di redazione* CARLO F. RUSSO
*Vicesegretario* MARIO PETRINI
*Amministratore responsabile* GUIDO D'ANNA

Autorizzazione del Tribunale di Firenze N.° 89 in data 25 Marzo 1949

145-61 — TIPOGRAFIE « ENRICO ARIANI » E « L'ARTE DELLA STAMPA » - FIRENZE

# SCRITTI SU LUIGI RUSSO

## *SAGGI E RASSEGNE*

### L'UOMO LUIGI RUSSO

Ho conosciuto Luigi Russo a Napoli, nella piazza Vanvitelli su al Vomero, un pomeriggio o meglio un vespero di circa quarant'anni fa. Ci presentò un giovane cultore di musica. E fu come se ci conoscessimo da tempo. Per verità ci si conosceva attraverso i discorsi degli amici che frequentavano il circolo crociano, principalmente attraverso le notizie del caro Giovanni Castellano, che era venuto a cercarmi a via Mattia Preti dopo aver letto un mio articolo sulla sua *Introduzione al pensiero di Benedetto Croce*, apparso nell'« Azione » di cui a Genova era direttore Orazio Raimondo ed era redattore capo Guglielmo Quadrotta.

La sua figura alta, e allora assai sottile, pareva concentrarsi in quegli occhi corruschi e magnetici che dovevano serbare la stessa virtù in tutte le stagioni della sua vita. Ma anche mi colpì un suo fragoroso e pur fanciullesco ridere, che meglio dovevo conoscere di sera in sera quando con altri amici passeggiavamo per le vie allora quete del Vomero o magari in quelle più solitarie dell'Arenella, ove egli abitava nella villa degli eredi dell'editore napoletano Pierro. Alla sua casa si giungeva talvolta passando innanzi ai luoghi ove nell'età umanistica sorgeva la villa di Gioviano Pontano nella contrada di Antignano. Cominciavano tempi difficili per gli uomini liberi: eravamo già spiati da qualche bieco aguzzino che portava l'insegna dei teschi e degli stinchi sepolcrali; ma, non ostante tutto, avevamo i momenti di letizia che nessuna costrizione politica può infrenare nei giovani: parlavamo di lettere, di filosofia, di arti, narravamo giocondi aneddoti. Russo preveniva il riso imminente con un moto di tutta la persona, prendeva la rincorsa lungo il marciapiede abbassandosi sino agli zoccoli delle case, e dava sfogo a una risata lunga e liberatrice.

Si piaceva allora, come più tardi, di invenzioni umoristiche intorno ai conoscenti e talvolta agli amici, e traeva partito dal racconto di un fatto che poteva sembrare verosimile, ma che presto si svelava come un gioco di allegra fantasia. Qualcuno aveva parlato di una insigne attrice vivente « che era moglie di De Sanctis ». E Russo raccontava più tardi che un collega nell'udire

quel nome, aveva chiesto premurosamente: « Di chi? di Francesco »? ». E raccontava come il comune amico Sabino Alloggio, al quale eravamo legati da affetto e da stima, fosse andato a casa sua e sulla porta si fosse annunziato — Alloggio! —. E la donna aveva risposto: — No, signo', qua alloggi non ne teniamo. — E così via. O invece poneva a bruciapelo una domanda alla quale, presi di sprovvista, era facile rispondere con uno sproposito, come quando uno chieda chi era il padre della figlia di Iorio.

Aveva già pubblicato quattro volumi: *Metastasio*, la sua tesi di laurea, che apparsa già nel 1915 riapparve riveduta nel 1921; *Vita e disciplina militare* che vide la luce nel 1917 e doveva poi più volte essere ristampato, un libretto che elevandosi ad alti principii etici traspone una esperienza autobiografica; *Giovanni Verga*, il saggio che, uscito nel 1920 presso Ricciardi, meglio aveva fatto conoscere il nome del giovane critico, e che stimolava i cultori di lettere a una nuova attenzione verso l'opera del grandissimo narratore siciliano; *Salvatore Di Giacomo*, un saggio fertile anch'esso, che era apparso l'anno seguente presso il medesimo Ricciardi. Io, dopo una collaborazione alla « Vela latina », diretta da Ferdinando Russo, e sulla quale scriveva il sempre rimpianto Annunzio Cervi, avevo pubblicato uno volumetto di versi, *Immortalità*, « stampato come manoscritto »; un saggio intitolato *La retorica della musica* nella « Rivista d'Italia », e avevo dato più di un articolo a quotidiani: e ora aspettavo che di giorno in giorno apparisse il mio *Dal romanticismo al futurismo*.

Frattanto Russo aveva preso a scrivere il volume che s'intitolò *I narratori*. Credo sia il libro che più rapidamente egli abbia composto, ma vi si era preparato con assidue letture, e lo affinava nelle lezioni e nelle conversazioni.

La vocazione di Russo, educatore nato, si manifestava già intera in quei suoi libri, e trovava una definizione in uno scritto che apparve in un volume curato da Gherardo Marone, intitolato « Benedetto Croce », ove erano raccolti contributi di vari autori: lo scritto di Russo era quel *Tramonto del letterato* che ha poi dato il titolo a un suo libro.

Il letterato-fuco, quello che crede di doversi disinteressare della realtà umana circostante, per vivere nel solo gioco delle sue ciance cartacee e dei suoi vocalizzi, insensibile alla vita sociale alla cui presenza pur deve tutti gli agi del vivere civile: ecco l'oggetto di avversione che Russo prendeva di mira con spirito desanctisiano. Quel letterato non è mai un vero scrittore, un vero poeta, perché questi nella solitudine matura il suo sentimento di verità e compie nativamente una profonda opera solidale verso gli uomini, sia che canti un affetto di creatura umana, sia che guardi francescanamente alle creature prive di favella, e al filo d'erba, e al fruscio di una fonte. Il letterato di cui parlava Russo, riportandosi alla ipotiposi che De Sanctis, uomo del Risorgimento, aveva fatta del cosiddetto « letterato cinquecentesco » o magari del letterato di Arcadia, è il pennaiuolo pronto a tutte le ipocrisie dei luoghi comuni, nel perenne dissidio tra quello che declama e quello che fa, incline a tutte le adulazioni verso i potenti, a tutte le concessioni verso le basse voglie

e la retorica commerciale: o per converso è isolato in una torre d'avorio a far giochetti fonici e arguziette di false immagini, ove la parola disumanata non può nulla creare. Gli uomini che hanno la vocazione delle lettere non possono per questo esimersi da tutti gli altri obblighi del consorzio civile, a rischio di apparire null'altro che eunuchi, virtuosi non veramente di canto ma di solfeggio.

Con quell'animo egli aveva partecipato alla guerra, dalla quale era tornato insignito di medaglie: con quello viveva l'attiva sua vita di insegnante e reggeva la crescente famiglia. E c'era da stupire di quell'alacrità di Russo, che non ostante gli scatti e i sobbalzi del temperamento in sùbite tempeste e sùbite schiarite, aveva fissato al lavoro il ritmo più metodico e severo: c'era da stupire che dopo sei ore d'insegnamento alla Nunziatella potesse attendere ai suoi libri e trovarsi con noi dopo la cena. È vero che anche le conversazioni e le discussioni sono un lavoro utile per coloro che le sostengono avendo fede nel dialogo, ove a vicenda aguzzano e approfondiscono le idee.

* * *

Era stato, con Guido De Ruggiero, tra i fondatori di una *Biblioteca filosofica* che aveva sede in una sala della cosiddetta *Compagnia degli Illusi*, e talvolta ci si incontrava anche in quel luogo ove s'aprivano ardue discettazioni sui più diversi problemi.

Ma il giovedì, dopo la cena, ci si riuniva nella casa di Guido e di Anna De Ruggiero, padrona di grazia e gentilezza rare. C'era Russo, c'era quell'estroso scrittore Enrico Ruta, del quale la critica dovrà riparlare, c'era Roberto Pane architetto e storico dell'arte tra i nostri più vivi e che doveva fare un indimenticabile ritratto di Luigi, e poi della figliuola Nanda ancora bambina. C'era (spesso col fratello Armando, magistrato e autore di singolari novelle) Giuseppe Citanna che col suo saggio aveva fatto segnare una svolta alla critica foscoliana: e c'era, cultrice di filosofia che doveva poi assumere una cattedra universitaria, Cecilia Dentice d'Accadia, che pubblicava un penetrante volume su Tommaso Campanella. V'erano alcuni giovani e poi gli amici di passaggio, come una sera Vito Fazio Allmayer. Talvolta gli animi si accendevano senza tuttavia prevaricare, come quando Enrico Ruta si lagnò che ne *I narratori* Russo, il quale ne aveva pur ricordato il romanzo quasi obliato *Il gusto dì amare* (ch'era stato addirittura processato per oltraggio al pudore e oggi potrebbe esser letto dalle educande a refettorio) lo avesse detto « uomo di sbandata e geniale cultura ». E Russo non mutò d'un'unghia il suo giudizio, anzi con quella voce che si alzava a toni impetuosi e perentorii, non rari agli uomini della sua Sicilia, lo confermò e lo difese in ogni sua giuntura. Gli amici intervennero come pacieri piuttosto che mediatori. E tutto si placò.

De Ruggiero aveva un mobile settecentesco di gioco, con vari compartimenti in cui s'aprivano piccoli varchi sagomati entro i quali doveva passare

una trottola d'ebano a fare strage di birilli: e vinceva, com'è ovvio, chi più birilli stendeva al suolo. Quel gioco più di una volta fu provvidenziale; e destava le più ilari vanterie: — Dite pure che sono un pessimo critico e che non so la grammatica, ma non dovete osare di mettere in dubbio che a «strummolo» vi batto tutti insieme. — E distinguevamo già dal primo roteare della trottola il suo valore: talvolta essa entrava nel primo comparto baldanzosa e spazzava tutto per diciotto punti, ma non sapeva penetrare nel secondo. — Colpo da diciotto! — era la sprezzante sentenza. E talvolta quella frase adoperavamo anche per i giudizi letterari. Che ti è parso del libro di X? — Colpo da diciotto!

Ormai ci si intendeva con un nostro gergo. Russo e gli altri eravamo amici di quel singolare pittore e scrittore che fu Ezechiele Guardascione, tutto preso in quel tempo nella stesura di un vivido libro su Toma. A contatto principalmente di Russo e di Citanna il nostro Guardascione aveva appresa la famosa teoria di Croce sulla tecnica nelle arti e sosteneva che «quella, la tecnica, *non ci sta*». Si meravigliò Benedetto Croce che il pittore fosse giunto a quella conclusione per diretta esperienza d'arte; ma noi conoscevamo le fonti di quel principio guardascioniano. L'opportunità della fede in quella teoria fu alquanto turbata in Guardascione quando Ugo Oietti criticò per quella parte il suo *Toma*. Allora Ezechiele sostenne che non bisognava fraintenderlo, perché, certo, «quella, la tecnica, *ci sta*, e chi non sa pittare non pitta», e aggiunse che Oietti per prendersela con Croce, se la prendeva con lui. Finì col parlare della tecnica che *non ci sta*, o che invece *ci sta*, facendo un monologo irresistibile e sballottolandola da un polo all'altro con le più piacevoli fantasie. E le proposizioni «ci sta» oppure «non ci sta» entrarono come un linguaggio esoterico nei nostri discorsi: Russo ci gavazzava più di tutti; e il gergo allusivo ci valeva per i più diversi temi.

E questa era su per giù la comitiva filosofico-letterario-artistica del Vomero: alla quale si aggiunsero presto Raffaello Piccoli, poeta, traduttore dall'inglese, maestro che nei pochi scritti lasciati — morì ancor giovane — ha dato un'alta misura di dottrina, di umanità, di eleganza letteraria: e si aggiunse Gino Doria con l'arguta e ironica dottrina che pareva riflettersi nell'eleganza ammiccante del monocolo. Adolfo Omodeo venne a Napoli più tardi, e io lo conobbi in casa Croce, uno di quei pomeriggi domenicali in cui a Palazzo Filomarino si riuniva ancora tutta l'intelligenza napoletana.

L'amicizia si era rinsaldata presto. Ho innanzi la prima edizione de *I narratori* uscita presso la Fondazione Leonardo a Roma, con la dedica che dice: «A Francesco Flora — con sentimenti già di vecchia e salda amicizia — offre Luigi Russo. 3 febbraio '23». Fu Russo a fare il mio nome a Ernesto Codignola che mi affidò, tra l'altro, per «La nuova Italia» la cura delle *Poesie* di Vincenzo Monti: e in ogni occasione, anche quando ormai era lontano da Napoli, Russo mi indicava per iniziative editoriali.

Vorrei che questo parlare anche di me fosse inteso come inevitabile, nel racconto di un sodalizio che per qualche tempo fu strettissimo. Penso che il

profilo di Russo si delinei così dal vivo di una testimonianza precisa. Ricorderò che fui io a chiedere la sua collaborazione a un quotidiano, *Le battaglie del Mezzogiorno*, che a Napoli aveva fondato con molta libertà d'intenti, dichiarata in tutte lettere nel primo numero del giornale, il compianto Teofilo Petriella, professore di letteratura inglese nell'Università. Petriella apparteneva al Partito popolare, e ai suoi amici quello spirito liberale sapeva di eretico. Così quando Russo in un suo articolo parlò assai laicamente del Concilio di Trento, i pipini fecero le loro rimostranze; ma non cavarono alcun risultato.

Con la collaborazione di Russo, De Ruggiero, Guido Pannain ed altri napoletani, accanto a scrittori che avevamo invitato in ogni parte d'Italia, il giornale aveva una fisionomia di agile ma non fatua cultura. Volle il caso che alle *Battaglie* lavorasse come « cronista mondano » anche un altro Russo: vale a dire Luigi Libero Russo, ch'era eccellente uomo ed elegante autore dei *Contes à la cicogne*, ma s'adontava di quell'omonimo già così autorevole. Nacquero screzi in redazione, del tutto impertinenti; ai quali per verità direi che il nostro Luigi fu — che è dir tutto — olimpicamente estraneo. L'altro Luigi, lui « poeta », si sfogava contro di noi « letterati » nella sua rubrica, inserendo anche alcuni versetti ben lavorati: ricordo che una volta, dopo un paragone tra la freschezza del suo cuore e la menta glaciale al seltz, finiva: « E abbasso la letteratura! ». C'erano tra noi l'avvocato Gennaro di Nola e il commediografo Federico Petriccione che di quei contrasti saggiamente si divertivano.

Poi per le *Battaglie del Mezzogiorno* vennero tempi oscuri: alle difficoltà finanziarie s'aggiunsero le persecuzioni fasciste. Un pomeriggio gli uffici furono devastati da una squadra di camicie nere. Né Russo né io eravamo presenti; ma un foglio umoristico raccontò che io avevo avvisato il Direttore: — Arrivano i littori! —. E il Direttore equivocando aveva esclamato: — Ah, finalmente, arrivano i lettori! —. Questa cronaca ci esilarò; ma ormai il giornale, che pur visse faticosamente parecchi altri mesi, cominciava a spegnersi. La terza pagina, ch'era stata così viva e nuova nei primi mesi, languiva e fu presto superflua. Il generoso Petriella si recò in Argentina con la speranza di sostenere il suo foglio; ma non ebbe fortuna e morì tragicamente. La fortuna arrise più tardi ai figliuoli di lui, che onorano in quella terra il lavoro italiano.

* * *

Intanto Russo si preparava alla carriera universitaria. E ho innanzi, tratto dalla *Storia dell'Università di Napoli* pubblicata dal Ricciardi nel 1924, il contributo che ad essa egli diede: « La nuova Italia: dal 1860 al 1876 ». Inviandomelo, nella dedica lo definiva « pondo universitario »; ma le centocinquanta grandi pagine che lo formano costituiranno il sostrato del volume *Francesco De Sanctis e la cultura napoletana*.

Il suo culto del De Sanctis era una congeniale adesione etica verso il grande educatore. Quel che in De Sanctis ammirò sopra tutto fu appunto quella vigoria morale, così moderna e aperta, sempre indirizzata a cogliere nella parola, nella « forma », la totalità di un uomo. L'accento dello storicismo di Russo batteva principalmente sul carattere, direi sulla totalità morale del fatto letterario: e questa era già un'attiva esigenza in tutti i discorsi e in tutti i suoi scritti fin da quel tempo.

Oggi si fa un gran parlare del De Sanctis e talvolta se ne travisa il pensiero, per ingenuo settarismo o per codarda ignoranza. Perché De Sanctis, il critico della « forma » come sostanza umana risolta nell'espressione, non va cercato nello schema della sua grande *Storia,* concepito ancora come un Tommaseo aveva potuto concepire la « storia letteraria nella civile », uno schema aggiogato alla contrapposizione di Dante e di Boccaccio, il quale ultimo si tira dietro tutta la letteratura italiana fin quando non giunge Parini. Questo schema il De Sanctis genialmente corregge o abbandona nel vivo dei suoi giudizi. E la lezione del De Sanctis va cercata nella forza morale che è in ogni impegno della sua critica, e principalmente nell'impegno morale col quale asserisce la « forma ». Ma Russo aveva anche assorbita la lezione crociana che dalla storia di un popolo si amplia in tutta la storia reale dell'universo che batte al cuore e alla mente di uno scrittore. Il che, del resto, era più consono alla sua natura e meglio stimolava l'accento etico del suo storicismo, poiché la vita morale è la forza propulsiva d'ogni sincera attività dell'uomo, cominciando da quella del linguaggio che idealmente è la prima.

E qui bisogna chiarire anche il suo rapporto con Croce. La gente superficiale indugerà principalmente su un periodo di tensione nel quale Russo si risentì di alcune dure parole del Maestro. Si trattò di una schermaglia, ma l'ago ritornò al suo polo confermando la sostanziale fedeltà del discepolo, che non significa, come gli sciocchi credono, porsi a riecheggiare la lezione del Maestro, ma collaborare a un pensiero vitale. Né io mi stanco di ripetere che le più significative idee critiche d'oggi, sorte sul vivo presente con tutte le nuove esigenze che esso impone di fronte al passato, sono nate dai continuatori originali dell'opera del Croce e non dagli oppositori, soprattutto non da certi strani pappagalli anticrociani che non sanno di ripetere con qualche sproposito alcuni principii del Croce e credono di averli essi inventati, mentre invece non li hanno mai capiti.

* * *

Avviato ormai alla carriera universitaria Luigi Russo lasciò Napoli. Noi gli augurammo tutte le fortune. Ormai ci si vedeva a Firenze o magari a Napoli quando con desiderio vi tornava: più tardi a Fiumetto dove aveva trovato quiete, sempre accanto a Teresa Saracinelli, compagna e veramente consorte, secondo il primo significato della parola, « Sara » al cui solo nome,

così come a quello dei figli, s'illuminava quasi di orgoglio: accanto agli amici, antichi discepoli, colleghi, giovani ammiratori. L'affetto per la famiglia era virilmente patetico: credo che spesso egli lo velasse con lo schermo di un corruccio puramente vocale; mentre più sentiva profonda l'operosa responsabilità di proteggere il cammino dei figli.

Di alcuni amici ebbe un vero culto: penso alle pagine che dedicò a Adolfo Omodeo, penso a quelle che scrisse per Guido De Ruggiero o Piero Calamandrei, e a tante altre traboccanti di affetto. L'uomo « irato sempre e non maligno mai », come amava di ripetere col suo Alfieri, si commoveva talvolta sino al pianto.

Negli ultimi anni non so che tenerezza lo portava verso gli uomini che aveva conosciuti a Napoli durante il suo noviziato di scrittore: Fausto Nicolini, l'editore Riccardo Ricciardi per il quale si adoperò affinché l'Università gli conferisse una meritatissima laurea *ad honorem*, Gino Doria per il quale invocava un premio dai Lincei. E non so quale malinteso gli impedisse un eguale sentimento verso Giuseppe Citanna, uomo e critico elettissimo. Ma poi che la morte ha il potere di porre in ombra le cose che intorbidarono i rapporti tra due uomini e far piuttosto risplendere quelle che li unirono, innanzi alla memoria di Russo, fatta sacra dalla sua intempestiva e ancora non credibile scomparsa, io voglio ricordare che quando in un momento decisivo nel concorso universitario si trattò di riconoscere il merito del Citanna, egli si batté lealmente a suo favore.

Ombre vere nei nostri rapporti non furono mai, e ritrovarci fu sempre come ci fossimo lasciati il giorno innanzi. Ciò significa che Russo ed io ci riconoscevamo in una reale e non effimera amicizia, di fronte alla quale il malumore e l'impennata di un momento non contavano se non come assurde e labilissime deviazioni. Lo ricordo nella sua casa ospitalissima al viale Margherita e al Magistero di Firenze, in via Parione. Tutti sanno come egli radunasse nella sua casa intorno a Croce i più vari amici quando il Maestro era ospite di Firenze, e non si sgomentava della sorveglianza poliziesca. Faceva lo stesso anche quando altri amici, e non ultimo io, giungevano in quella città. La polizia (oh inutili spese!) soleva accompagnare il nostro viaggio con un telegramma a « tutte questure regno » esigendo « rintraccio noto sovversivo F. F. diretto vuolsi.... » e qui il nome di una città. Chi sa per quale eccesso di zelo, io talvolta ero pedinato non da un solo ma da più agenti. Questo avvenne in un viaggio a Firenze, quando Russo era ancora al Magistero: ci eravamo avviati per via Parione e saliti al secondo piano dell'edificio passeggiavamo nel corridoio: qualche collega passando avvisò Russo che un bidello lo andava cercando. Ed ecco il bidello spuntò, ma non osando parlare alla mia presenza, non ostante che Russo lo interrogasse, rispose che si trattava di un equivoco. Allora io mi allontanai per restituirgli la memoria, e il buon uomo parlò con Russo, che poi mi riferì le parole: « Professore, son brutti momenti: quel signore è pedinato dalla polizia ». — « Lo so — rispose Russo —, niente paura: sono pedinato anch'io ». E la cosa finì a quel punto.

Verso di me la sua amicizia si mostrò principalmente in una dolorosa occasione che toccava la mia famiglia. Quando l'Italia era soggetta da una parte agli alleati e dall'altra ai tedeschi, una mia giovane sorella, gravemente inferma, fu ricoverata in un ospedale di Firenze. Noi eravamo a Napoli. E Russo e la signora Sara furono più volte a visitarla, in giorni in cui per le difficoltà sorte dalla guerra bisognava fare grandi tratti di strada a piedi: e appena Firenze venne sgombrata dai tedeschi in fuga, e si poterono stabilire contatti tra Firenze e Napoli, fu Russo ad avvisarmi della sciagura che si era abbattuta sulla nostra casa. E io potei raggiungere Firenze e secondare il desiderio della mia povera sorella e del marito, anch'esso ammalato, che speravano di poter guarire nel sanatorio napoletano dei Camaldoli. Tutto purtroppo fu vano. Ma quando mi avviene di ripensare a quell'atto così umano di Russo, oggi soprattutto che non posso ripetergli la mia gratitudine, sento ch'esso mi lega alla sua memoria con un sentimento più forte della stessa amicizia.

Quanti alunni di Russo io ho conosciuti, anche se egli li aveva trattati con durezza durante l'insegnamento o agli esami, parlavano di lui non soltanto con l'alta considerazione verso lo studioso ma con un affetto devoto. Ciò non avviene se l'incanto di un maestro non è generato da una genuina partecipazione all'umanità di chi lo ascolta: così egli sollevando i giovani sino alla propria dottrina ed esperienza, non soltanto di una particolare disciplina ma della vita morale che deve governarla, sapeva penetrare nella penombra della loro coscienza ancora incerta e provocarne di giorno in giorno quella liberazione che nel fondo di se stessi li avviava a scoprire la loro vocazione.

Qualcuno dirà che gli giovava il poter insegnare ai giovani assai dotati della Scuola Normale di Pisa, che tanti insigni studiosi ha dato all'Italia nelle più varie discipline. Ma è pur vero che egli era degno di quella fortuna, che del resto avrebbe potuto sciupare se non avesse saputo valersene con una profonda intesa con giovani non comuni. La sua responsabilità cresceva. E la simbiosi, sempre difficile, tra maestro e alunno diventava ancor più impegnativa.

Del resto, ho conosciuto anche militari ch'erano stati agli ordini dell'ufficiale Luigi Russo e che pur da lui consegnati o mandati in prigione, lo ricordavano con devozione cordiale. Tra costoro Ranieri Allulli, il vivido studioso di Marco Polo, che durante il servizio di caserma aveva scritto un poemetto sulla compagnia, e aveva dipinto Russo, allora magrissimo e tutt'occhi, come il «trampoliere», era legato a lui da un affetto profondo, e quasi lo ringraziava di tante consegne e di tanti rimbrotti.

Agli amici e ai giovani comunicava il positivo sentimento della vita, rispettandone tutta la realtà con attivo, sempre partecipe, volere. I giudizi di merito sul mondo al quale apparteniamo dovevano sembrargli inconcludenti, quando principalmente chi protesta e sa di non aver neppure il potere di creare un filo d'erba, si compiace di dar consigli al Tutto che ha avuto il

torto di non consultarlo. Positività della vita, e quindi in lui amore della vita, che avrebbe voluto vivere a lungo. E se ne riprometteva per augurio molti anni, felice di mostrare la sua vitalità che prorompeva dopo effimeri, pur se non lievi, attentati alla salute. Ma l'ombra della morte dava una smarrita mestizia al suo sguardo, poi che tanti amici avevamo perduti, e tutti spenti troppo presto. Ricordo il nostro incontro alcuni giorni dopo la morte di Guido De Ruggiero. Disse come piegandosi sotto un peso improvviso: — Chi sa, ora, a quale di noi toccherà.

* * *

Il polemismo di Russo — e non per nulla egli aveva fatto l'*Elogio della polemica* — rispondeva nel suo aspetto più genuino e positivo, di là da certa estemporanea accensione del temperamento e magari di là da qualche capriccio (e chi non ne ha mai avuti, scagli la pietra) a quel sentimento attivo del suo storicismo e umanesimo morale.

E chi oggi, nella purificazione e chiarezza d'animo che la morte di un uomo genera in coloro che vogliono intendere il suo significato ormai immutabile nella collaborazione positiva alla civiltà del proprio tempo, legga sino in fondo le polemiche di Russo, deve infine riconoscere che, di là dall'impetuosa invettiva, egli rispettava la segreta umanità dell'avversario: non voleva offenderne l'anima ma indurla a riscattarsi. E se talvolta la foga lo trasse di là dal segno, riparò più tardi con atti concreti a favore di coloro che aveva bistrattati. Potrei far nomi, e non giova. A me premeva chiarire che egli, il più delle volte, anche infierendo salvava il volto di Adamo nel suo antagonista. E ciò spiega perché subito dimenticasse i fatti personali, e con parecchi ch'erano stati oggetto della sua polemica potesse riprendere tranquilli e cordiali rapporti: non con tutti, s'intende; perché v'è gente verso la quale sarebbe troppo eroico il perdono e la frequentazione.

Talvolta, dopo una vampa furiosa si disinfiammava innanzi a una battuta di spirito. Quando a un giovane scrittore fu assegnato un premio di due milioni, da una Commissione di cui anche Russo ed io facevamo parte, Russo avrebbe voluto dare a lui soltanto un milione e destinare il secondo ad altro concorrente. Ma ciò diventava impossibile perché in una precedente seduta la Giuria s'era impegnata con un pubblico comunicato sulla indivisibilità del premio. Russo contrariato dichiarò che lo scrittore premiato commetteva errori di grammatica. — Allora, caro Russo — gli fu detto sorridendo — tu, a X, cominci a contare gli errori di grammatica da un milione in su? — Proruppe in una grande risata, e per il momento la cosa si aggiustò.

* * *

E qui vorrei accennare a un delicato tema: l'evoluzione politica di Russo verso le forme del socialismo. Coloro che non sanno leggere, i fatui, gli avversari senza scrupoli hanno ingenuamente o settariamente definito il suo

storicismo come di una generica posizione marxistica. Ma egli, da seguace dello storicismo assoluto o umanesimo totale, non poteva non distinguere i termini veri e dunque storici del problema, riferendosi alla precisa sfera della lotta sociale. Senza l'azione del marxismo la vita degli umili starebbe ancora, pur tra generose provvidenze di apostoli, alla paternale mercé dei potenti contro i quali non si era mai mossa, perché non unita, la forza del lavoro: una forza che oggi ha consapevolezza di governo e una capacità economica che sconvolge tutta l'egoistica economia classistica più che classica, quella che invano rise di compatimento quando il socialismo pose l'iniziativa di quei piani che oggi tutti gli stati adottano. Con la sua particolare tecnica in questa lotta, una tecnica incomparabilmente perfezionata dalla rivoluzione sovietica, il marxismo è la leva più potente che esista al mondo per il rinnovamento della democrazia: di quella democrazia che non può essere la divisa ingannevole dei privilegiati; non la divisa dei grandi usurpatori e detentori di una ricchezza che fa chiamarsi diritto e libera iniziativa, mentre invece vieta la libertà non soltanto ai lavoratori assunti nelle fabbriche e terre dei padroni, ma agli stessi governi degli stati. La democrazia — riesce quasi lapalissiano dirlo — è la divisa genuina del popolo che rivendica i suoi diritti umani. E la parola « marxismo » addetta alla competizione sociale è appunto un metodo di lotta fondato su una ideologia di giustizia che vuol cancellare la fondamentale illibertà ove son contrapposti padroni e soggetti, negando quella condizione di parità che oggi è indispensabile per la totale libertà dell'uomo, in tutte le perfettibili forme del consorzio civile. Questo è oggi il contenuto più concreto dell'ideale di libertà. La spinta marxistica, mentre i grandi ricchi e i loro alleati combattevano speciosamente il carattere morale della dottrina, dichiarandola contro la patria, la famiglia, la religione, è stata ed è tanto irresistibile da agire anche su tutti i più intransigenti avversari. Senza il marxismo la stessa religione non avrebbe distolto gli sguardi dalla vita celeste, e avrebbe benedetto in egual misura le tribolazioni dei miseri e le ricchezze dei padroni, dimenticando per poco come, secondo le parole di Cristo, sia più facile che una gomena o magari un cammello entrino nella cruna dell'ago che non un ricco nel regno dei cieli. Senza il marxismo né la *Rerum novarum* né la *Mater et magistra,* pur decisamente antimarxistiche, sarebbero state scritte a favore degli umili e di una nuova disciplina del lavoro.

E questo del riscatto sociale era anche il marxismo di Russo, laicamente sentito. L'ultima volta che lo udii parlare in pubblico, in un convegno di scrittori a Milano, egli disse la sua fede nella libertà, citando ancora De Sanctis che ad essa attribuiva il potere di chiarire la verità e la vita morale.

Chi chiama sbrigativamente marxismo lo storicismo assoluto nel quale Russo credeva, e al quale quanti in esso fummo educati non possiamo non essere fedeli, non sa quello che dica. Per noi il marxismo, che è una così vitale componente della presente realtà, non può essere considerato come l'intera storia: non la storia è nel marxismo ma il marxismo nella storia, e il nostro storicismo lo interpreta e ne constata la suprema validità nella lotta sociale.

Veramente nel mondo è nato l'uomo socialista, e si afferma come capace di fondare la libertà degli eguali. E chi non vuole accorgersene, se proprio non è come il personaggio del Berni che andava combattendo ed era morto, dovrà ricredersi.

Questo criterio di distinzione tra il fondamentale ufficio della lotta marxistica nella vita sociale e l'intera realtà storica spiega perché non sia possibile a uno storicista assoluto accogliere i tentativi di non so che estetica marxistica, che Marx, buon lettore di poesia, avrebbe certamente sconfessati, raccomandando la necessaria cautela. Qui non è in causa l'imperfetta letteratura con i suoi scopi di persuasione, ove la parola è asservita a determinati fini di propaganda, che vanno dalla predica e dal comizio sino alla più insidiosa pubblicità: e può essere tribuna di sentita verità o di vile menzogna. Ridurre l'arte a strumento di lotta sociale significa rinnegare l'arte nel punto in cui si vuol affidarle o attribuirle un compito improprio. Questo marxismo dislocato non può interpretare la natura della poesia e la germinale socialità del linguaggio: e qui non vale neppure la nobiltà del proposito: non il « meretricio » per la chiesa, non quello per qualunque ideologia. L'arte, prima e genuina verità umana, non può servire che se stessa, e in tal modo giova alla vita sociale come una forza primaria, assoluta. Se ciò non sembra avvenire, è perché troppo facilmente noi diamo il nome di lirica, epica, drammatica ai loro surrogati, strumenti non di una suprema umanità di poesia, ma di passioni usurpatrici, di intenzioni che lastricano le vie dell'inferno. E qui la critica marxistica alla cosiddetta arte borghese o al cosiddetto pensiero borghese è nel vero, perché si riferisce di fatto a forme simulate di arte e di pensiero, così frequenti nella vita d'oggi, stimolate appunto dall'ingordigia del denaro, che provoca ogni sporcizie sociali, dai mostruosi ladrocinii impuniti, dove si serba la galera per i ladruncoli di fazzoletti, sino alla corruzione delle ragazze-squillo.

* * *

Il significato di Luigi Russo nella letteratura italiana dal 1915 a questo 1961, l'autorità del suo magistero nei tanti studiosi che uscirono dalla sua scuola, nei tanti lettori che seguirono la sua opera mai stanca, sono universalmente palesi: approfondirli è possibile studiando i vari motivi della sua personalità.

Ma il profilo umano che ho cercato di segnare sul filo dei ricordi non vuol essere un ritratto esteriore: vuol trovare l'unità dello scrittore e dell'uomo, il nucleo a cui anche la sua critica letteraria e la sua progressiva concezione sociale si riportano; il centro sintetico della sua mente e della sua azione, della sua dottrina attiva e del suo pugnace temperamento.

FRANCESCO FLORA

# LUIGI RUSSO NELLA CULTURA ITALIANA DALLA PRIMA ALLA SECONDA GUERRA MONDIALE *

## I.

Il 4 febbraio 1961 una gran folla ascoltava nella Sala di Luca Giordano, a Palazzo Riccardi, la testimonianza recata da Luigi Russo sulle origini del fascismo, nella lezione inaugurale di un corso sugli ultimi trent'anni di storia, organizzato a Firenze, come in molte altre città, perché gl'italiani non dimenticassero. Le sue parole, con qualche aggiunta, si possono ora leggere in « Belfagor », in apertura del fascicolo del 31 marzo; ma nella stampa non c'è il tono, non le sottolineature che dovettero richiamare alla memoria di molti dei non più giovani altre pagine di tanti anni prima, del '17, uscite in origine a Caserta, in tre fascicoli pubblicati da un editore di opere militari, ma lette in un volume del Treves, del medesimo anno. Russo ha raccontato nel '46, quando la quinta edizione del suo libro uscì da Laterza, la storia di quelle pagine. La rievocò lo scorso febbraio, arricchendola di aneddoti: si trattava di un corso di lezioni di « morale militare », tenuto per la prima volta agli allievi ufficiali della scuola di Caserta, ove era stato trasferito, non senza sua tristezza, « per una provvida legge che dispensava dalla prima linea il terzo fratello, quando due altri fossero stati uccisi o gravemente infortunati ». E Luigi Russo un fratello aveva perso, mentre un altro era rimasto ferito e mutilato.[1]

---

* Chiunque abbia qualche familiarità con le opere di Luigi Russo sa bene che non è sempre facile seguire le vicende di un saggio nelle varie edizioni, e redazioni, o la costituzione di un libro più volte variata. Nelle pagine che seguono i richiami sono fatti così: *VMM = Vita e morale militare*, 2ª ed., Milano, Treves, 1917; *VDM = Vita e disciplina militare*, 5ª ed., Bari, Laterza, 1946; *DS*[1] *= Francesco De Sanctis e la cultura napoletana (1860-1885)*, Venezia, « La Nuova Italia », 1928; *DS*[3] *= Francesco De Sanctis* ecc., Firenze, Sansoni, 1959; *PMC*[1] *= Problemi di metodo critico*, Bari, Laterza, 1929; *PMC*[2] *= Problemi* ecc., 2ª ed., Bari, Laterza, 1950; *EP = Elogio della polemica. Testimonianze di vita e di cultura, 1918-1932*, Bari, Laterza, 1933; *CLC = La critica letteraria contemporanea*, 3 volumi, Bari, Laterza, 1942-43 (2ª ed., 1953-54); *M = Machiavelli*, 3ª ed., Bari, Laterza, 1949; *RDS = Ritratti e disegni storici*, 4 volumi, Bari, Laterza, 1946-53; *DVR = De vera religione*, Torino, Einaudi, 1948; *DP = Il dialogo dei popoli*, Firenze, Parenti, 2ª ed., 1955; *TL = Il tramonto del letterato*, Bari, Laterza, 1960; *CSL = Compendio storico della letteratura italiana*, Messina-Firenze, D'Anna, 1961.

[1] L. Russo, *La nascita del fascismo (Testimonianza di un vecchio combattente)*, « Belfagor », XVI, 1961, pp. 137-53; *VDM*, pp. I-XV. Di fatto l'edizione Laterza, tranne che per la prefazione, è la stessa edizione Le Monnier del '34, che non aveva avuto fortuna; manca la prefazione del Gentile, che pure figura nell'indice, ossia la recensione

Il ricordo di quelle *altre* lezioni, fatte a giovani fra cui Carlo Rosselli e Palmiro Togliatti, ma anche Arnaldo Mussolini (« quest'ultimo — buon sangue non mente — io lo bocciai »), tornava spontaneo a chi badava, in quell'inizio del febbraio '61, al tono con cui Russo rievocava lo stato d'animo dei giovani di famiglia borghese — dei migliori — che andavano alla guerra del '15. Che non era né dannunziano, né futurista; che non si alimentava né della lussuriosa retorica del vate abruzzese che chiedeva una « qualche magnifica strage ad arma bianca per irrigare e concimare le nostre terre isterilite », né di quella marinettiana sulla guerra « sola igiene del mondo ». Che non era neppure quello disincantato — e così sconsolato — di Renato Serra, che studiosamente cercava la moralità di un gesto scaturito da un'esigenza di solidarietà umana, così antiletteraria anche se quasi nascosta da ' ragioni ' letterarie. No! Luigi Russo, e non pochi con lui, alla guerra erano andati non soltanto con serenità consapevole, ma con entusiasmo, a compiere l'opera del Risorgimento, a combattere per la libertà di italiani ancora oppressi, per la giustizia violata da un'aggressione crudele. « Pochi possono immaginare qual era l'entusiasmo schietto e ingenuo della gioventù di allora per la guerra per liberare Trento e Trieste, la quarta guerra del Risorgimento italiano ».

Molti, oggi, sono scarsamente teneri per le « radiose giornate di maggio »; soprattutto quelli che, ragazzi all'avvento del fascismo, vennero maturando nella stanchezza e nel disgusto della retorica bellicista, e non si scuotono di mente quel nesso, sempre riproposto, fra interventismo e fascismo. Essi sanno che « la quarta guerra d'indipendenza » è frase creata dalla propaganda; che « le forze che determinarono l'intervento non furono, in prevalenza, quelle che ereditavano lo spirito e la passione risorgimentale, ma piuttosto quelle della grande industria, della destra conservatrice e del nazionalismo ». Sanno il peso che, a creare certi stati d'animo e certe formule, ebbero le non disinteressate campagne del *Corriere della Sera* e del *Messaggero*; pensano che « tra nazionalismo e liberalismo di destra si saldò proprio in quei momenti la forza politica che fu poi la piattaforma del fascismo ».[2] Salvemini, ai suoi tempi fervido interventista, nelle *Lezioni di Harvard* riconobbe che una minoranza eterogenea era riuscita a trascinare « solo una piccola parte della popolazione »; che, alla fine, « nel maggio del 1915, Salandra e Sonnino insieme ai gruppi ' interventisti ' fecero un vero e proprio colpo di stato contro la maggioranza parlamentare. L'Italia faceva la prova di quell'altro colpo di stato dell'ottobre 1922 che doveva essere la marcia su Roma ».[3]

---

che il Gentile aveva pubblicato il 29 gennaio 1918 (*Il Nuovo Giornale* di Firenze); e che era stata già premessa alla seconda edizione Treves (1919). Il Gentile raccolse quelle pagine, ove salutava in Russo un filosofo (« è un libro filosofico; di quella buona filosofia, la quale non ozia in tecniche questioni speculative »), in *Guerra e fede*, Napoli, Ricciardi, 1919, pp. 231-36 (cfr. *DP*, p. 326).

[2] Cfr. P. Alatri, *La prima guerra mondiale e la crisi della società italiana*, in *Trent'anni di storia italiana (1915-1945)*, Torino, Einaudi, 1961, pp. 5-16.

[3] G. Salvemini, *Scritti sul fascismo*, I (*Opere*, VI, 1), Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 381-85.

Ciò non toglie significato allo slancio dei giovani della borghesia italiana, che non solo andarono a combattere per un'idealità sinceramente sentita, ma nelle trincee scoprirono la loro fraternità col popolo, e intuirono, più o meno chiaramente, che quella guerra così nuova e così dura contribuiva a svegliare e far maturare una presa di coscienza dell'unità e dell'uguale dignità di tutti i cittadini chiamati a morire insieme. Di quelli che caddero pubblicò le lettere alte e pensose l'amico di Russo Adolfo Omodeo; di quei giovani uno che sopravvisse fu appunto Luigi Russo, che la serietà e la serenità di quell'esperienza venne poi più volte ripensando: « due anni di trincea durissima, ma pur con pause di incantevole vita idillica, tra reticolati e puzzanti cadaveri, aperture e godimenti di paesi e paesaggi nuovi, e allegria conviviale e motteggevole ». Era la vita, in un impegno morale rigoroso, in una socialità ricca, alimentata da una riflessione continua, da una cultura che traeva forza da prove decisive. Era, anche, armonia dell'azione con la propria concezione della realtà; fiducia nell'opera, e nei principî che si venivano, attraverso l'azione, chiarendo e formulando. La guerra, con tutto quello che essa importava, era affrontata al di fuori di ogni estetismo romantico e di ogni esaltazione attivistica; era intesa come una grande prova collettiva, di un popolo non lacerato da divisioni, ma impegnato nella sua unità entro il processo della storia. Nessuna scissione sembrava che separasse allora italiani da italiani; nel momento del rischio e della sofferenza comune pareva che operai e contadini si fossero stretti, senza riserve, ai borghesi nelle stesse trincee.

Così, in quell'esperienza, venne traducendosi la sostanza del giovane studioso siciliano, uscito dalla Scuola Normale di Pisa con un bagaglio di letture di Verga e una tesi di laurea su Metastasio;[4] ma nello stesso tempo, attraverso quella prosa filtrata dalla riflessione, si definiva un atteggiamento di cultura militante, un esercizio critico intriso di storia, una « letteratura » tutta moralità battagliera. Non una lettura esaurita in sé, non un'analisi di stile, ma storia come pensiero e, a un tempo, come azione — una storia, in certo modo sempre combattiva perché viva sempre; ma anche sempre pacificata, perché mossa, non da scissioni insanabili, bensì da urti fecondi.

« Io rifuggirò dal tono tetro, anche se mi toccherà rievocare cose per me dolorosissime » — che è un ottimismo non di superficie, ma la fiducia caratteristica della parte migliore dell'idealismo italiano, di spiriti in pace con la realtà, collaboranti in modo fecondo con le sue forze vitali, onde anche i nemici, con cui più fieramente si combatte, sono alla fine amici, cari perché

---

[4] Scriveva Gentile: « un lodato libro sul Metastasio, spiegato nell'opera sua e nel suo tempo, e giudicato con dottrina, gusto e intelletto da critico maturo » (*Guerra e fede*, p. 232). Della sua tesi sul *Metastasio* (uscita nel '15) il Russo parlò spesso, per spiegare come mai avesse scelto un autore a lui così poco congeniale (*DP*, p. 323: « io scrivo un libro su Pietro Metastasio perché allo stato incandescente in cui oggi io vivo, senza una conveniente disciplina letteraria farei chissà quale pasticcio se mi scegliessi un autore troppo a me congeniale. Non potevo lavorare su Verga, che era fin d'allora il mio autore nativo, perché sui contemporanei in quei tempi non si ammettevano tesi di laurea »).

alimentano la lotta e cari perché anch'essi fanno muovere la storia. « Combattere senza fiele e senza prezzo, e restare fedeli alla nostra parte, al nostro mondo, senza crucci e risentimenti di persone, e come covando, nel fondo del cuore, una forma di contrariato affetto e di rivoltosa stima per la nostra stessa pretesa vittima » — in queste parole, così sincere, dell'*Elogio della polemica,* si esprimeva, ancora una volta, attraverso una fondamentale letizia, l'adesione alle 'cose', che sono sì in contrasto, ma per una risoluzione positiva.[5]

Senza tenere conto di questa che fu, prima ancora che una meditata teorizzazione, una esperienza originaria, si rischia di non intendere la posizione di tanti giovani che al tempo della prima guerra mondiale trovarono in Croce e Gentile due maestri incomparabili, e ne composero in cuor loro differenze e dissidi. In quell'*idealismo* videro tradotta la loro fede in una necessaria convergenza del corso della storia coi loro ideali. « La realtà non coinciderà mai col mio ideale, ma essa sarà perpetuamente fecondata e rinnovata dalla luce di esso.... Il nostro amore dell'ideale non è altro che amore concreto del reale. Questa nostra fede nel pensiero ci farà guardare con animo polemico sempre agli uomini di spirito angusto che si attaccano al feticcio del *fatto,* alla *pratica,* solo perché materialisticamente sanno aderire al fatto e sanno faccendare. Questo loro positivismo spirituale.... non è altro che povertà spirituale camuffata da cauta saggezza.... La fede nella realtà, nel nostro fare, l'*attività,* ecco il nostro bene. E qualunque ostacolo ci imbarazzi, noi ci riscatteremo sempre e proseguiremo oltre col bene che abbiamo dentro di noi, che è il *cercare,* il *lottare,* il *volere* ». E ancora, più tardi, quasi a commento: « È necessaria questa fede, e questa fede ci può essere data solo dalla forza riflessa del pensiero ». Ov'è un tentativo d'approfondimento ulteriore, quando questa posizione si caratterizzerà nei termini di un « idealismo come assoluto realismo ». Allora nel '17, le frasi erano più disarmate, ma pur calde e sincere; parlavano della « trepida serenità dell'uomo attivo che porta scritto nel suo cuore il suo motto religioso: *nella volontà è tutto il bene, nella non-volontà è tutto il male* ». E ancora, con De Sanctis, « l'ideale è il maschio possedere, l'ideale si contiene in noi solo quando.... *lo abbiamo calato tutto nella realtà,* lo abbiamo fatto *storico* ».[6]

Qui c'è l'idealismo di Russo, e, se si vuole, allo stato di adesione appassionata, ma vissuto come orientamento congeniale; quell'idealismo che, ancor ieri, lo induceva a richiamarsi costantemente a Croce e a Gentile, anche se ormai il suo 'storicismo' aveva assunto inflessioni diverse e lontane. Ma di quell'idealismo gli rimase sempre la fiducia nell'*idea,* nel *pensiero,* nella storia che è fatta dagli uomini, ma con la tendenza a privilegiare il pensiero, ossia l'opera dei « savi », dei poeti e degli artisti, degli 'intellettuali'. Per

---

[5] *EP,* p. XVII.

[6] *VDM,* pp. 155-57 (in parte sono testi aggiunti nel '18, e pubblicati nell'ed. '19). Sono pagine legate, più ancora che a Croce, al *Sommario di pedagogia* di Gentile, e a Gentile Russo riconobbe sempre un gran debito (*DP,* p. 359).

questo da Russo, e dai suoi primi maestri, fu sempre lontana l'amara scissione che caratterizzò tanta parte della più sofferta meditazione fra le due guerre, e lungo la seconda guerra mondiale, allorché le fratture di una società, e dell'umanità, si tradussero nella sfiducia negli 'ideali', e nella coscienza della loro parzialità. Russo nel '17 aveva in comune coi suoi maestri idealisti la convinzione che la *sua* cultura e la *sua* fede fossero *la* cultura, *la* fede: che i contadini e gli operai, nella cui umanità riconosceva la propria, non potessero non condividere la sua concezione della patria e dei doveri verso la patria.[7] Se sentì, in quegli anni fatali, il canto: *Traditori signori ufficiali / che la guerra l'avete voluta,* è probabile che lo giudicasse anch'egli 'sovversivo', pur giustificandolo, con la sua comprensione, attraverso le sofferenze dei soldati e le stoltezze dei capi. Che fosse il segno della crisi dell'egemonia di una classe e della sua cultura; che fosse l'annunzio del giorno in cui gli intellettuali 'borghesi' si sarebbero schierati a fianco dei 'proletari' contro una classe dirigente al tramonto, allora certo non pensava. Così come non giunse mai a comprenderlo Gentile, laddove Croce, 'organicamente' saldato a quei gruppi che avevano guidato l'Italia nel Risorgimento, come si schierò fino al '25 contro i fermenti rivoluzionari, così, con uguale coerenza, in nome di una seria conservazione, dopo il '25 passò all'opposizione del fascismo ciecamente reazionario.[8] Ma anche Croce continuò a pensare — del resto con singolare coerenza — che la cultura per cui combatteva fosse l'unica, la vera cultura, quella a cui *tutto* il popolo doveva prima o poi sollevarsi, né ammise un solo momento che il travaglio d'Italia e d'Europa dalla prima alla seconda guerra fosse proprio il tramonto, a un tempo, di una società e della sua 'intelligenza'. Serra, il non-crociano Serra, nel '15 — così come, dopo il '30, quei poeti e quei pensatori in crisi, che Croce scherniva — aveva il senso, più o meno chiaro, di una divisione profonda, di una scissione radicale. Proprio Russo, nel '61, scrivendo di Serra, e della sua morte, con la sua umanità comprese il valore del gesto che lo portò a morire quando, nell'analisi dell'*Esame di coscienza di un letterato* ebbe a dire: «È sembrato il libro di uno scettico, di uno scettico dolente; è in realtà un canto sconsolato, deserto come certe pagine tristi della Bibbia, di uno che si affretta impaziente a correre tra i primi a far sacrificio della vita. Un libro di confessioni...: uno sconsolato pessimismo, di chi ha perduto Iddio e la speranza, ma non un suo gusto d'eternità.... Il Serra è stato il testimone e il confessore più sensibile e tormentato di uno stato d'animo particolare di tanti combattenti della prima guerra: temprarsi ad una impassibilità attiva; sentire lo sterminio della guerra e non far nulla per sot-

[7] Ma ciò che più staccò Russo dagli altri 'idealisti', anche dai migliori, fu questo suo senso del 'popolo', della vicinanza al 'popolo', che traversa tante delle sue pagine più felici, così su Manzoni come su Verga (cfr. *DP*, pp. 206-207).

[8] *DP*, p. 329: il Croce «nel '24 appoggiava il fascismo di Mussolini, che giudicava piuttosto favorevolmente, polemizzando col Citanna, che era un acceso seguace di Giovanni Amendola». Ma dopo il '25 si afferma «il suo antifascismo animoso, perché pareva che il Croce volesse cancellare il ricordo di una precedente illusione».

trarvisi; misurare l'infinito silenzio che sta attorno a noi; allontanare il pianto inutile dei superstiti; toccare le soglie della morte come fosse una specie di rifugio e di porto.... Il Serra donò la propria vita, ma rifiutò di farsi gridatore e banditore messianico di rinnovamenti miracolosi».[9] Era difficile dir meglio, e andare più a fondo. Serra sentiva il crollo del proprio mondo, senza illusioni, sconsolato, accanto a chi soffriva, senza fiducia e senza rivolta. Russo fu sempre dalla parte della vita: 'idealista', combatté per quella che sentiva la verità e la patria, finché il fascismo non lo pose dinanzi alla crisi. 'Savio', ma non 'letterato', si ritrasse finché, finita la seconda guerra mondiale e caduto il fascismo, di nuovo scelse, alla fine, quella che gli parve, ancora, la *vera* cultura, aderendovi con uguale fede, e con uguale sicurezza, che gli derivava dal sentirsi, di nuovo, organicamente legato alle forze operanti. Se un senso può esserci nel paragonare le due fedeltà, quella del 'letterato' Serra e quella del non-letterato Russo, dovrà trovarsi proprio nell'antitesi fra chi, lacerato fra un mondo che tramonta e uno che dolorosamente si affaccia, accetta consapevolmente e virilmente il sacrificio necessario, ma senza partecipazione, e chi combatte sempre lietamente perché vuole che la parte che ha scelto si faccia veramente il tutto che trionfa ed unifica. Non a caso l'idealismo iniziale, maturandosi nel contatto sempre più aderente con la realtà, doveva presentarsi alla fine come una forma di storicismo personalmente rivissuto, allorché l'inflessione assai più che crociana gentiliana delle pagine del '17, diventerà, negli ultimi anni, assai più che crociana gramsciana.[10]

## II.

'Idealista', certo, nella concezione della vita morale e della storia, il Russo del 1917 era tuttavia lontano da ogni forma di aristocraticismo, e già mostrava quella che sarebbe stata la linea del proprio sviluppo in quelle tesi che, sembrandogli più caduche, venne successivamente rifiutando: si vuol dire di quel 'Breviario' che concludeva il suo libretto. Qui la difesa più aperta della cultura, come cultura 'morale', anzi 'storica' («come cultura più largamente *umanistica* indichiamo la cultura storica, la quale si avvantaggia sulla semplice educazione estetica, perché dà una coscienza universale, non strettamente egoistica, dell'uomo. Non si può essere uomini interi e consapevoli, se non si ha la coscienza della storicità del nostro spirito umano»); qui la difesa dell'uomo nella sua vita di ogni momento: «è falsa e bugiarda la concezione aristocratica dell'eroe, ed è propria dei popoli in decadenza. Quando

[9] *CSL*, pp. 760-61. Sono pagine che ritornano, in Russo, a proposito di Serra, costanti; cfr. *CLC*, III², pp. 29-31.

[10] Il rapporto fra Russo e l'attualismo, e il nesso fra pensare e fare, richiederebbe un discorso a sé; e un altro il rapporto Russo-Gramsci. Al qual proposito non andrà dimenticata l'attenzione di Gramsci per le riviste di Russo: «Leonardo» e «La Nuova Italia».

parliamo di *umili* eroi, di *oscuri, ignoti* eroi, implicitamente noi affermiamo una sana concezione democratica dell'eroe: non fasto, né pompa nella vita dell'eroe, ma l'umile vicenda spirituale, la consueta trama di passioni e di sofferenze, di inciampi e di difficoltà che costituiscono l'odissea spirituale di tutti i mortali ».[11]

Senza dubbio Russo, allora, era preso non solo dall'ispirazione idealistica, ma dalla fraseologia stessa di Gentile pedagogista, anche nelle sue forme più caduche, applicata ai problemi della disciplina militare e della vita in guerra (e il Gentile vi si riconobbe, parlandone nel 1918). Ma non ebbe torto quando, nel gennaio del '46, riandando al passato, difese quella sua giovanile passione: perché, sì, certe 'idealità' si erano consumate, ma erano pur servite un tempo, ed erano state feconde — « e tutto ciò che è stato fecondo di storia può essere guardato.... con distanza critica, ma non può essere soppresso o cancellato, come un'esperienza ormai superflua. Nello smarrimento contemporaneo di tante giovani coscienze, si dia un leggero e paziente ascolto a chi, allora giovane, si addestrò alla vita delle armi chiamando in soccorso tutte le sue conoscenze umanistiche e filosofiche, pur di vincere la dura impresa. La letteratura, quando ha una sua genuina ispirazione, anche se è modesta, può essere stimolo di azione e di una qualche fede ».[12]

Così la guerra si concludeva per Russo: il giovane studioso già noto « per un lodato libro sul Metastasio, spiegato nell'opera sua e nel suo tempo e giudicato con dottrina, gusto e intelletto di critico maturo » — le parole sono di Gentile — aveva, attraverso un'esperienza terribile, avviato un suo personale ripensamento dell'idealismo. Gli avvenimenti d'Italia dal '19 in poi dovevano fare il resto, aiutandolo, non ad abbandonare una concezione della vita, ma ad approfondirla e a modificarne le prospettive.

Insegnante di italiano e latino dal '19 a Napoli, alla Nunziatella, poteva quasi astrarsi dalla politica mentre il fascismo avanzava. Mentre l'Italia dannunziana e futurista aveva la meglio, studiava Verga e frequentava casa Croce. Ripensando Verga, e il suo mondo siciliano, per un'intelligenza « sempre più storica » di quell'arte era costretto non ad abbandonare, ma a reinterpretare l'insegnamento di Croce, mosso continuamente dall'esigenza di reinserire nel processo storico la pagina del poeta: ov'era, sommessa, una lotta per Croce contro Croce, ancora non del tutto chiara, ma destinata a farsi sempre più esplicita.[13]

Sono gli anni, fra il '19 e il '25, della fiducia di Croce nei riguardi del fascismo; sono anche gli anni in cui si matura la crisi della società italiana. Quella compattezza che Russo aveva generosamente vissuto in guerra, e in cui vuole ancora continuare a credere, si viene spezzando. Sarà lotta di uomini a lui cari: Croce e Gentile; sarà scissione sempre più profonda fra la

---

[11] *VMM*, pp. 149-63.
[12] *VDM*, p. IX.
[13] Per tutti i rapporti di Russo con Croce son da rileggere le pagine, polemiche ma assai misurate e fondamentalmente esatte, raccolte da « Belfagor » in *DP*, pp. 282-361.

cultura per la quale egli si batte e la realtà degli eventi; sarà la scoperta di una tensione all'interno della sua patria. Combattente ancora, ma non più contro i nemici esterni, egli viene progressivamente scoprendo che la guerra aveva proiettato al di fuori un nemico che era prima di tutto interno; la linea che distingueva i due schieramenti in urto non coincideva col confine nazionale. Gli articoli pubblicati fra il '18 e il '19 su « Volontà », una rivista di combattenti fondata a Vicenza e continuata a Roma (nel '48 la considererà ' primo germe ' del suo antifascismo), sono, sì pieni delle teorie idealistiche sullo Stato, e sul nesso fra pensiero e azione, ma già a proposito di De Sanctis affiorano espressioni che indicano un problema urgente, e sembrano avvertire un destino che incombe. La dualità fra scienza e vita, che dualità non può essere, e che pure risorge sempre come dissidio interiore, e tormento di pensatori e di uomini d'azione, sembra trovare in De Sanctis un testimone esemplare che « finisce accorato i suoi giorni, sentendosi esiliato moralmente dal suo paese, dopo che una volta ne era stato esiliato materialmente ».[14]

Russo è sempre pugnace e fiducioso, ma è già nata in lui un'accorata preoccupazione del possibile divorzio fra contemplazione e azione: « questo scontento di uomini, che pure hanno fornito le loro opere solide di scienza, è cosa tragica pur nel suo fondo di semplicità; hanno compiuto, è vero, opera durevole, ma sono posseduti dal sentimento che qualcosa è andato disperso. E agli uomini che hanno il compito di dire una verità rimorde l'animo che l'operato non corrisponda al disegno dell'opera ». È un'esperienza attuale: « forse che, nel rafforzato sentimento civico di questo periodo storico, qualche nobile intelletto non patisce un tale dissidio tra le sue reali attitudini e le sue tendenze pratiche create dalla necessità dell'ora? ». La composizione del dissidio non è più data in partenza; si profila come un problema da risolvere.

Quando, nel '33, raccoglierà nell'*Elogio della polemica* le sue *testimonianze di vita e di cultura,* ossia gli articoli pubblicati in riviste varie fra il '18 e il '32, e particolarmente su « Leonardo » dal '25 al '28, e poi su « La Nuova Italia » (nel tempo che aveva diretto quei due periodici), scriverà nella prefazione parole da non trascurarsi: e cioè che il suo lavoro di scrittore militante doveva distinguersi in due periodi; se nel primo era stato difesa di idealità maturate nella guerra « nel momento in cui esse venivano rinnegate e conculcate », nel secondo, « essendo divenuta superflua la difesa di quelle idealità, per il loro stesso trionfo temporale », si era imposta « la difesa insistente, quotidiana, dei valori della cultura, e.... l'af-

[14] *EP*, pp. 8-9. Ma cfr. *DS*[1], p. 356 (« quel suo realismo, ora è facile a intendersi, era la stessa vita piena del suo idealismo...; era la scienza non più estranea alla vita, l'azione non più abbandonata a se stessa, la cultura intesa nel suo spirito formativo, l'arte non più trastullo dell'immaginazione,... l'ideale nato dalle cose, la lingua e lo stile non più elaborazioni dotte, ma affiatati e suggeriti da quel mondo reale e quotidiano che vogliono rappresentare »).

fermazione della sua indipendenza da ogni ispirazione allotria. Poiché dal progresso della cultura dipende immediatamente tutto il progresso di una nazione, e quindi dell'umanità; e chi ostacola quello, ritarda anche questo». È una dichiarazione trasparente: il 1925 segna un punto di crisi, dopo il quale il ritrarsi entro la lotta culturale non significa affatto abbandono del campo di battaglia, e rinascita del «letterato» puro — significa la totale presa di coscienza di una situazione pratica bloccata, entro la quale non è più possibile operare. I *clerici* si ritraggono per preparare in qualche modo la nuova società, per cui non dovrà tanto parlarsi di un dissidio tra cultura e politica, quanto fra una società con una sua cultura strumentalizzata e asservita a scopi politici, e una cultura che vuol costruire una nuova società, e una nuova politica. Naturalmente Russo venne progressivamente a comprendere e la situazione storica, e in essa la funzione dell'intellettuale «impegnato», chiarendosi a lui stesso nella discussione il dissidio interno della vita italiana, mentre ne veniva svelando le origini lontane attraverso lo specchio della storia letteraria. Ma un punto egli teneva ben fermo: che «un paese non si dice colto, perché ci sono degli uomini colti, ma perché c'è un ritmo unitario e organico di cultura, che ne investe la vita, in ogni suo angolo»: [15] o, in altri termini, che non ci si può ritrarre nella cultura come in un'area staccata, né può farsi storia di essa come di cosa a sé, per la solidarietà di ogni manifestazione culturale col tutto della vita di una società. Così la sua lotta contro la cattiva cultura, contro il tradimento dei *clerici*, è sempre, instancabilmente, polemica politica.

## III.

Il 4 gennaio 1925 Russo andò a salutare Croce; si era trasferito definitivamente a Firenze. E Croce, «con grande tristezza e scoramento profondo», alludendo al discorso di Mussolini del 3 gennaio, gli disse la sua disperazione per la fine della libertà italiana. «Il filosofo napoletano.... aveva il tetro e disfatto giallore che gli si diffondeva in viso, alla notizia di qualche catastrofe della Nazione» — un pallore, soggiungeva Russo più tardi, che aveva avuto per Caporetto, e che poi ebbe alla fine della monarchia.

Dir dell'incontro di Russo con Firenze non è facile; ché, prima, bisognerebbe dire, forse, della vicenda di tanti altri grandi meridionali, e, magari, di come il meridionalismo in certi suoi accenti nascesse, stranamente, proprio a Firenze. E si dovrebbe parlare di Villari e di Salvemini innanzitutto, e di altri non pochi. Il rapporto di Russo con Firenze non fu mai di amicizia calma; fu sempre rissoso, fatto di urti e di punte; ma fecondo certo, se persino alcuni dei motivi più fervidi del suo temperamento meridionale vennero fuori in questa brusca polemica. Della quale, forse, l'oggetto era

[15] *EP*, p. 213 (ma è un pensiero che torna costante, negli stessi termini).

più una Firenze papiniana e una Toscana di maniera, che non un mondo fatto di misura e di serietà, di austerità e di rigore. Anche contro questo, a volte, Russo s'impennava, se credeva di scorger freddezza, o un ironizzare crudele e sterile; ma, se ne sorprendeva un tono di riserbo schivo, o di razionalità severa, allora, magari senza confessarlo, faceva la pace con una civiltà abbastanza vecchia da potersi permettere il lusso della saggezza.[16] E poteva vagheggiare anche un incontro, e un accordo, fra Machiavelli e Savonarola.

Fu appunto nell'ambiente fiorentino che si venne consolidando, dopo il '25, il 'metodo critico' di Luigi Russo; in certo modo fu dentro Firenze e la Toscana che prese vigore quel suo ripensamento di De Sanctis, che traeva alimento da una costante svalutazione della cultura toscana « di tipo piagnonesco e cruschevole ». Per mettere bene a fuoco alcuni dei tratti fondamentali di questa attività di Russo converrebbe cominciare con un quadro dell'ambiente fiorentino dopo il '25, e della scuola dove Russo insegnò, e degli urti fra gruppi diversi. Ne verrebbe un mondo niente affatto « piagnonesco e cruschevole », o, almeno, tanto piagnonesco e cruschevole quanto la Napoli crociana era anche 'accademica', e chiusa alla nuova cultura, e bigotta, 'borbonica' e retriva.[17] Non a caso — d'altra parte — nel '29 i *Problemi di metodo critico* son dedicati « a Michele Barbi che sa discorrere con noi giovani e insegnare senza parere », a quel modo che il *Capponi* di Gentile era apparso nel '22 dedicato « al nome caro e venerato di Alessandro d'Ancona, maestro indimenticabile, degli scrittori toscani della nuova Italia il più italiano ».[18]

L'avvicinamento non è fortuito; gli articoli gentiliani comparsi su « La Critica » fra il '16 e il '20 intorno alla cultura toscana dell'Ottocento, e raccolti in volume nel '22, costituiscono il presupposto dell'opera del Russo su De Sanctis e la cultura napoletana. In un certo modo i due libri si corrispondono simmetricamente e intendono allo stesso scopo: mostrare la *translatio* della capitale culturale da Firenze a Napoli e celebrare il trionfo dell'idealismo. E tuttavia non si capirebbe il senso della polemica sottesa a questa presentazione storica, se in trasparenza ai nomi grandi dei Capponi e dei De Sanctis, dei Villari e dei Lambruschini, non si leggessero quelli di Croce e dei crociani da un lato, di Papini e compagni dall'altro. La gran contesa fra Napoli e Firenze è cosa novecentesca e papiniana; di quel gusto provin-

---

16 Per una valutazione positiva di Firenze cfr. *DP*, pp. 226-29, ma col ricordo delle prime impressioni (« portavo dentro di me tutto il retaggio della cultura desanctisiana, crociana e gentiliana e mi pareva che l'idealismo militante della defunta 'Voce' fosse soltanto una turpe parodia »). Ma la polemica tornò sempre, magari ironicamente velata, come quando indicò nel Nencioni l'esponente 'europeo' della cultura fiorentina (*RDS*, IV, pp. 264-80).

17 Cfr. in *DS*[1], p. 371, il giudizio sulla chiusura « dei d'Ovidio degli Zumbini dei Masci degli Angiulli », dimentichi degli Spaventa e dei De Sanctis. Russo, in fondo, non condividerà mai la valutazione, ottimistica a ogni costo, del progresso costante dell'Italia unita.

18 Sul D'Ancona e sul Barbi *CLC*, I, pp. 37-62, 63-95.

ciale che ben si conveniva ai leonardiani e a certi vociani, assai fieri del rumore che facevano, fra viaggi parigini e amicizie anglo-americane. Non per nulla il parallelo — o il contrasto — tra Firenze e Napoli come capitali culturali si può leggere nella forma più esasperata, e volgare, in un testo di Soffici. La risposta alla petulante arroganza dei 'genialoidi' fiorentini la dettero, in poche battute pungentissime, Croce, e in un lungo discorso Gentile, che dopo avere 'liquidato' nei famosi articoli de « La Critica » sulle origini della filosofia contemporanea italiana pressoché tutti i pensatori, e professori, vivi e defunti da poco, passò a spacciare l'Ottocento toscano.

Gli articoli prima, e poi il libro di Gentile, non s'intendono se non si tiene conto proprio di quella doppia polemica; innanzitutto sul 'primato' culturale da trasferirsi dall'Atene d'Italia nel Sud; in secondo luogo contro l'irrazionalismo e il futurismo dei gruppi dei letterati fiorentini. Ne nacque l'immagine assai ben costruita, anche se storicamente insostenibile, di una Firenze piagnona, capace di traviar lentamente tutti i meridionali — tanti! — che vi accorrevano a vivere e ad insegnare: la Firenze paolotta e linguaiola di cui Russo dirà che ignorava Bertrando Spaventa, ma che pure chiamava professori nelle sue scuole allievi non immemori del maestro di Napoli.

Comunque fra il '16 e il '20 Gentile contribuì non poco a costruire il mito della Firenze piagnona, e, per contrasto, l'immagine di Napoli arditamente all'avanguardia della cultura, e veramente europea. La città di Croce, de « La Critica » e della tradizione hegeliana, 'storicizzava' la decadenza di Firenze, ne ricercava le radici nel suo passato non filosofico ma filologico (anche se doveva mettere in ombra Galileo e la tradizione scientifica), e nel suo costume religioso, anche se traversato da una religiosità savonaroliana.

Il *De Sanctis e la cultura napoletana* di Russo, cominciato nel '24 come storia di un momento dell'Università di Napoli — la riforma del De Sanctis — si concluse nel '27 (uscì nel '28), come ritrovamento delle radici di un'« Italia napoletanizzata » e perciò stesso divenuta un'« Italia europea » attraverso il trionfo di una linea che da Bruno attraverso Vico approdava oltre De Sanctis a Croce. Probabilmente il *De Sanctis* è il libro di Russo più solido, più duraturo (così come il *Machiavelli* è forse il più stimolante), anche se lo sfondo e lo scopo dell'opera sono legati, più che a un approfondimento storico, alla difesa e all'affermazione di una tesi: la cultura dell'Italia unita doversi ricercare tutta nella tradizione speculativa meridionale, interpretata alla luce della storiografia idealistica. In questa prospettiva si colloca la visione di un Ottocento ove lo hegelismo napoletano grandeggia di fronte a Firenze, che « cruscheggia e staccia vocaboli, numera e comparte erroruzzi di anacoluti in sulle pagine eterne dei grandi, e contrappone il galateo delle buone maniere alle virtù tempestose e travagliate dei suoi prometei dell'arte e della politica »; e di fronte a Bologna ove il mazzinianismo romagnolo pare estenuarsi, oltre Carducci ed Oriani, nel dramma di Serra. E se neppure Russo poteva disconoscere che intorno all'80 il panorama napoletano era molto povero (« nella stessa Napoli.... and*ava* dimenticato,

e perfino ven*iva* compatito, per opera dei D'Ovidio degli Zumbini dei Masci degli Angiulli, quello che era stato l'insegnamento e l'indirizzo segnato da uno Spaventa e da un De Sanctis»), subito prorompeva: «e non è puro caso che l'Italia contemporanea dal '900 a oggi, nel suo profondo rinnovamento culturale, a Napoli.... si sia volta come alla terra promessa della sua cultura nazionale; e dalla storiografia alla riforma dell'educazione proprio a quegli antichi oscuri maestri di una nuova religione, ai Bruno, ai Vico, ai Cuoco, agli Spaventa, ai De Sanctis essa abbia chiesto la sua ispirazione e il suo viatico». Ove la Napoli crociana viene ricostruendo il suo blasone di nobiltà attraverso De Sanctis e Vico, e si pone, dopo una circolazione di idee italiana ed europea, al punto d'approdo della cultura contemporanea.[19]

Russo era il primo a sapere che Napoli era un simbolo («e qui s'intende Napoli come simbolo di una realtà storica»); voleva sottolineare l'egemonia della cultura idealistica meridionale, che per lui era ancora ben compatta nonostante gli urti ormai evidenti (la *storiografia*, ossia Croce, unita alla *riforma dell'educazione*, ossia a Gentile). E in certo modo, piaccia o no, la sua tesi era esatta per l'Italia dei primi decenni del Novecento, che lo induceva a privilegiare nell'Ottocento le correnti che sboccavano nell'idealismo. Perciò non varrebbe obbiettare — com'è pur facile — che un'altra situazione si può connettere a un'altra storia; né serve dire che il quadro della cultura toscana non è vero; che il suo giudizio su Villari non tiene; che la visione della vita fiorentina fra Ottocento e Novecento è monca (non c'erano soltanto i piagnoni e Papini!). Né più giova ricordare la cultura lombarda e la tradizione illuministica e razionalistica del Nord. È Russo medesimo che menziona il «nuovo mondo» di Parini e di Alfieri, e la loro funzione civile. Intorno agli anni 30 parlare di un *primato* napoletano che plasma la nuova cultura nazionale, richiamarsi a Spaventa, a De Sanctis, a Croce, vuol dire altro: significa lottare contro i «ritorni della vecchia critica della piccola ragione»; significa rifiutare «una torbida acrisia sensuale e mistica, atteggiamento reazionario di recente genesi, di tanta parte d'Italia e d'Europa». Non a caso Russo conclude il suo libro, a Firenze, nel '28, con queste parole: «cotesta acrisia oggi si vorrebbe proporre come la terapeutica più energica contro il tradizionale estetismo satirico; la quale, se davvero dovesse trionfare come abito, ci guarirebbe certamente del nostro risolino di giullari, ma per darci il furore dei crociferi delle orge religiose di dannunziana memoria. Senonché, la tradizione più alta del pensiero e dell'arte dell'Italia del secolo XIX, la tradizione più sua e più nazionale, ormai ci fa armati a combattere e il vecchio e il nuovo nemico».

Al di là dei primati regionali Russo difende in realtà, quando la crisi del fascismo insidia gl'intellettuali italiani, la più alta tradizione del Risorgimento, la sua forza rinnovatrice e rivoluzionaria, la sua vocazione uni-

---

[19] *DS*[1], pp. 365-78; *DS*[3], pp. XI-XIII («per noi Napoli, è chiaro, Firenze, Bologna, sono soltanto delle metafore storiche»).

taria. Alla scuola di De Sanctis e di Croce egli è venuto elaborando una sua concezione della cultura come completa consapevolezza storica, come impegno mondano, come presa di coscienza di una tradizione e dei suoi sviluppi ai fini di un'azione.

C'è, di Russo, uno scritto del 1919, pubblicato nel '20 in una miscellanea in onore del Croce, riprodotto con varianti non essenziali nel '29 nei *Problemi di metodo critico,* nel '33 nell'*Elogio della polemica,* e, finalmente, nel '60, nel volume assai importante a cui dà il titolo: *Il tramonto del letterato.* È come un filo che lega, sottilmente, un lavoro di più di quarant'anni e ne indica il ritmo segreto. Non a torto, or è un anno, Russo poteva vantare la fedeltà a quei suoi principî, anche se progressivamente rischiarati. Nel saggio del '19, l'indomani della guerra, Russo si scagliava contro il dannunzianesimo e il decadentismo, contro Papini, e sottolineava i limiti letterari di Gozzano come di Serra. La misura con cui egli aveva ed avrebbe affrontato la storia della letteratura italiana, e meglio dovrebbe dirsi la storia degli 'intellettuali' italiani, era una misura di ordine 'politico', caricandosi il termine di un valore pregnante, che egli cercò di caratterizzare parlando di una 'politicità trascendentale, che c'è sempre nell'opera di tutti gli scrittori seri e profondi'.[20]

Scriveva, nel testo del '19: « L'arte e la filosofia non possono sequestrarsi dalla vita, e l'uomo, instaurato dal Parini, dall'Alfieri, dal Foscolo, celebrato nel suo dolore dal Leopardi, affiatato al mondo storico dal Manzoni, indagato nella storia dei secoli, con acume artistico e ardore inusitato dell'anima, dal De Sanctis, cantato nelle sue eterne risse dal Carducci, risvegliato dalla passione del Verga in quelli che la società positivistica reputava creature inferiori, oggi quest'uomo vive e si rinnova nell'ideale filosofico contemporaneo. È una nuova riaffermazione di cristianesimo, di un cristianesimo libero e sovrachiesastico ». Che son parole da analizzare perché in esse si contiene il complesso dei temi più caratteristici dell'opera del Russo, e un frutto singolare della lezione crociana. Non a caso, subito dopo, respingeva aspramente un'interpretazione dell'estetica crociana in senso frammentistico, o una troppo letterale accettazione della distinzione poesia-non poesia. In realtà la polemica contro il letterato, l'insistenza sulla saldatura dell'opera d'arte alla condizione storica e all'impegno umano totale dell'artista; e soprattutto quel battere sulla « politicità » dello scrittore, ossia sull'inscindibilità della sua opera, per una comprensione e valutazione adeguata, dalla trama dei rapporti umani reali che traduce ed esprime, colloca la critica di Russo al di là delle formulazioni così crociane come gentiliane, anche se da esse prende l'avvìo, per riportarla, da un lato, più vicino a De Sanctis, ma dall'altro oltre lo stesso De Sanctis. Né senza significato è quel suo parlare di un cristianesimo nuovo, e quel non casuale richiamo alla religione.

Se Croce aveva avuto il merito contro le confusioni equivoche di riman-

---

[20] *TL*, p. VII.

dare polemicamente alle distinzioni, Russo, oltre l'insidia di un'estetica crociana trasformata in poetica del decadentismo, invece di muovere verso l'isolamento della pura poesia, del puro momento poetico, della nota assoluta del poema eterno, cerca sempre di legare il canto alla totalità del processo che in esso si esprime, all'uomo fra gli uomini che l'ha cantato. E chiama tutto questo in vari modi, ma sempre sottolineando l'esigenza di non separare, sempre rifiutando un'analisi meramente estetica, o una critica letteraria, in nome di uno studio, com'egli diceva, etico-politico-letterario, ossia veramente storico, integralmente storico, del prodotto letterario. Quand'egli diceva che « il poeta che si strania dalla vita e spazia nel regno del suo sogno è fuori dalla grande e più nascosta linea storica contemporanea », voleva dire che una poesia separabile dalla storia, se si desse, sarebbe poverissima d'umanità, e mero esercizio formale, ossia segno di un'estrema miseria umana; ma, ancora, povera poesia perché storia meschina di una umanità misera.

In verità chi, seguendo il filo di quella polemica contro il letterato, ripercorresse la strada di Russo per tornare poi alla tesi crociana che della poesia non si dà storia, potrebbe esser tentato di dire insieme due cose in apparenza contrastanti: che Russo seguì fino in fondo la tesi crociana, ma paradossalmente, nel suo discorso storico sui poeti, lasciando da parte la poesia, appunto perché non storicizzabile; e che, al contrario, rovesciò la tesi crociana calando tutta la poesia nella storia, ossia svelando la non separabilità dell'arte dalla totalità dell'uomo che in essa esprime in modo eminente il suo discorso con gli uomini; arte che, al di fuori di quel nesso, diventa incomprensibile e vana. Il contrasto è solo apparente proprio perché, agli occhi di Russo, quella poesia pura sfuma, mentre, al contrario, il senso della poesia si colloca tutto in quella 'storia'. Di fatto la storia letteraria gli si risolve sempre in storia degli uomini che produssero opere letterarie: in una storia ricostruita da quelle opere e per quelle opere, ma estesa poi a tutta la vicenda in cui si inserirono. Se, di nuovo, ci si vuol servire di termini crociani, non più, di qua, enucleazione della poesia dalla non poesia, e, di là, narrazione di uomini e cose, ma visione unitaria dell'attività del poeta nella storia della civiltà di una nazione.

A un certo punto della sua opera Russo dirà tutte queste cose esplicitamente, in parte attribuendole allo stesso Croce, e in parte presentandole come integrazione di Croce: come quando sottolineerà che « la critica letteraria del Croce insensibilmente trapassa poi (e non è un indebito, ma anzi legittimo e necessario trapasso) a essere critica etico-politica ». Di qui il timbro della polemica antidannunziana, antifogazzariana, antipascoliana del Croce; di qui l'insistenza di Russo nell'attribuire a Croce uno sviluppo nella direzione di una poesia che nasce non in un'aurora fantastica, ma nella macerazione del pensiero, attraverso l'elaborazione di una cultura. Di qui la sua reinterpretazione della tematica poesia-non poesia contro ogni visione impoverita del rapporto stesso. « La distinzione della poesia dalla non-poesia....

era ed è un'individuazione più rigorosa e più vigorosa della personalità di uno scrittore, e in alcuni scolari diventava invece una maniera sbrigativa di mandare al macero tutto ciò che poesia vera non fosse: donde alcune mutilazioni grottesche di capolavori della poesia». Di contro Russo è fermo a sostenere che «non basta fare la storia della poesia, ma che bisogna fare anche la storia del diverso della poesia, dando a questo *diverso* un valore positivo»: Croce, insomma, ma più De Sanctis. E ancora: «il critico è chiamato a fare la storia della poesia e insieme del diverso della poesia, e non semplicemente a sentenziare che *A* è *A* (la poesia è poesia), e trascurare il resto, ma a mostrare che anche *B* ha la sua ragione e può essere talvolta il fondamento stesso del nascere della poesia». In altri termini: l'arte ha un suo processo in cui confluiscono tutte le componenti della storia. Con una figura che gli è cara, Russo insiste sulla nascita non verginale della poesia: «l'opera d'arte, qualunque sia il suo valore, nasce sempre da una esperienza bastarda e peccatrice di vita e di cultura, e non da una semplice e insulsa innocenza della fantasia». Storia della poesia è, insieme, storia della poetica di uno scrittore; ma anche storia della personalità di uno scrittore nel suo farsi, storia della società. E ancora, eloquentemente: «per il nostro storicismo.... quel che conta nella storia letteraria e artistica è la personalità in cui è sommersa e contratta tutta la storia precedente e nella quale a noi interessa postillare le varie note con cui quella personalità è riemersa nel mondo, beatamente immemore di tutti i succhi morali, civili, politici e tecnici, di cui essa si caricò nella sua gestazione segreta». In realtà la poesia non nasce né dalla poesia, né per partenogenesi, anche se può splendere di purezza verginale. «Un poeta nuovo nasce dalla contaminazione delle esperienze più diverse e più lontane, da un imbastardimento di tutta la storia che si purifica e si incristallina nella sua mente».[21]

Proprio per questo Russo difende l'eredità della scuola storica, e sottolinea i valori non perituri di un D'Ancona; proprio per questo tesse un non dimenticabile ricordo di Barbi. E se è vero che lungamente si affanna a inverare Croce con Croce, e Croce teorico con Croce militante e moralista e storico; se è vero che si sforza di mettere a fuoco il rapporto gentiliano di pensiero-poesia; più di tutto è intento ad ascoltare la voce di De Sanctis da un lato, e dall'altro la sua esperienza di Verga, di Machiavelli, di Alfieri, di Foscolo, di Carducci, e di tutti gli aspetti della crisi a lui contemporanea. Proprio in queste particolari esperienze critiche sente l'impossibilità di scindere il valore formale della pagina dalla sua matrice storica, dalla sua efficacia operativa — e sente la solidarietà delle varie dimensioni dell'opera. E, spesso, poiché si sente mosso da un lievito crociano, è indotto a ricondurre a Croce anche ciò che da Croce ormai è molto diverso. Come, a volte, dal fatto che più vicina gli sembra in certe epoche l'unità fra arte e vita, quasi

[21] *CLC*², I, pp. 57, 113, 150, 177, 224-25.

s'induce a collocarla in momenti storici particolari, nel mondo moderno succeduto a un periodo in cui la letteratura si sarebbe segregata dalla vita, anche se, a guardar bene, non di segregazione del letterato converrebbe parlare mai, ma solo di una vita umbratile espressa adeguatamente in forme politiche esangui.

## IV.

Il *De Sanctis* è del '28, o almeno fu compiuto nel '28; i *Prolegomeni a Machiavelli* sono del '31: due scritti centrali nell'attività di Russo, e fra le opere più importanti della produzione italiana di oltre mezzo secolo. In certo modo il *Machiavelli* è la necessaria conseguenza del *De Sanctis*: un'integrazione nel giudizio sulla cultura toscana, ma, innanzitutto, l'incontro con l'artista-eroe della politica pura: ossia una sorta di reagente per intendere alle radici la storia d'Italia da un lato, e dall'altro un esperimento esemplare di attività storiografica. Non è qui il luogo di analizzare il *Machiavelli,* né di dire il senso di questa scelta proprio in quella terra di Toscana che era stata presentata come il teatro di un'estrema degenerazione letteraria. Più importa sottolineare l'intenzione di Russo nel rivolgersi a uno scrittore che aveva dato la misura di sé nell'impegno e nella meditazione politica; a un'opera che costringeva a giudicare la situazione contemporanea italiana entro l'orizzonte di una vicenda secolare. Ed anche qui un oltrepassamento non trascurabile delle posizioni crociane, e un'intuizione acutissima del dramma del Rinascimento e di tutta la storia italiana.

La prima sollecitazione era certo polemica: il richiamo a Machiavelli, così frequente negli anni del fascismo, e sempre così tendenzioso; il mondo fiorentino, già dipinto come piagnone e bigotto: la fazione da un lato, e una religione chiusa e fanatica dall'altro. Ma proprio contro faziosi e bigotti si levano il Machiavelli e il Savonarola di Russo, « entrambi riformatori, entrambi unilaterali », avversi e complementari. « L'uno, con l'entusiasmo religioso, l'altro col suo realismo scientifico, restano vittime di due astrazioni polemiche, perché senza la congiunzione di religione e politica, non si compie opera storica al mondo, essendo la storia, secondo il detto di uno scrittore, sempre storia dei rapporti, della lotta fra chiesa e stato ».[22]

Gramsci che apprezzò Russo, che fu colpito dal *Machiavelli,* e proprio da certe notazioni su tutto il corso della civiltà italiana, espresse su questo punto un vivace dissenso. Eppure Russo non solo colpì nel segno sul piano storiografico ricongiungendo le due figure, ma rese, con la tensione Savonarola-Machiavelli, la sua stessa posizione. Quell'umanità sul cui piano si collocava,

---

22 *M.*, p. 9. Il tema religione-politica, su cui batte il *DS*[1], p. 304, è chiaramente espresso nella prefazione a *EP*, p. XXI: « In questa apparente opposizione tra il politico e l'uomo di religione si realizza il ritmo più vitale, l'interesse più profondo di una nazione o di una qualsiasi comunità; e dove quest'antitesi dialettica si fa fiacca, ivi sorge assiduo il timore di lenti collassi e di lutti sensibili ».

la cui vicenda ricercava nella complessa unità delle sue manifestazioni, era animata dall'urto fra vita politica e vita religiosa, ossia fra un impegno tutto terreno e il senso di valori non caduchi, senza i quali una concezione umanistica si rovescia in una guerra di tutti contro tutti, assurda e crudele.[23]

Nel '50 non sarà più il nesso Machiavelli-Savonarola a simboleggiare una presa di posizione: saranno Machiavelli e Manzoni scelti come autori guida; ma il senso del discorso resterà il medesimo. « Due autori hanno dominato gli interessi della mia mente, due autori antitetici e compagni: Niccolò Machiavelli e Alessandro Manzoni, l'uno tutto preso dal problema della vita politica, l'altro dal problema della vita religiosa, ed entrambi con tendenza esclusivistica e generalmente totalitaria ». Se il suo gusto letterario lo portava verso Verga e Di Giacomo, il suo mestiere di storico 'desanctisiano' e il suo impegno di uomo lo facevano volgere verso Machiavelli. « Vissuto in questi tempi crudeli, in cui perfino noi letterati ci siamo mescolati sanguinosamente alla lotta politica e abbiamo cominciato a capire qualche cosa della lotta delle classi, che si è sostituita ormai alla lotta delle nazioni, non potevo interessarmi altro che alla feroce tecnica politica, di cui Machiavelli è stato dissertatore elevatissimo ed acutissimo. Perfino lo stile machiavellico è stato idolatrato carnalmente da me ». Ma sulla terra di Machiavelli si incurva il cielo di Manzoni (e non senza qualche bagliore savonaroliano). Non la cupola di un tempio cattolico — scriverà altrove — ma sempre la volta del cielo e il paesaggio, « metonimia del cielo »: « da quella faccia di cielo in un malinconico mattino d'autunno, in cui è come trascritta la gravità.... del frate penitente, sereno nella coscienza, ma intriso sempre nella mestizia della contrizione quotidiana, a quella barca sul lago, a quel pianto nel lume di luna, quando gli sposi fuggono silenziosi, con la testa voltata indietro, guardando i monti e il paese rischiarato dalla luna, e variato qua e là di grandi ombre ». Sacerdote di quel tempio fra Cristoforo; « la vecchia umanità non muore mai in fra Cristoforo; per il cristianesimo moderno, e per quello manzoniano in particolare, il cielo e la terra non costituiscono un'inconciliabile antitesi, il cielo è calato sulla terra e Dio discende nelle remote profondità del cuore stesso dell'uomo ». Non a caso Russo sottolinea rigorismo morale e generosa pietà cristiana per soffermarsi di fronte all'agonia lenta di Don Rodrigo, ripetendo la battuta del frate: « può esser castigo, può essere misericordia »; ove colpa, condanna, dolore, non sono senza una speranza di riscatto.[24]

« Debbo confessare che dentro di me io ho avvertito sempre una forte

---

[23] A. Gramsci, *Note sul Machiavelli, sulla politica e sullo stato moderno*, Torino, Einaudi, 1940, p. 39. Cfr. *DS*[1], p. 304: « L'immanentismo non vuol essere che una forma di più energico umanesimo; e non c'è soltanto una forma di umanesimo filosofico, ma anche un umanesimo religioso e artistico, e umanista è anche il mistico se sente vigorosamente il suo vivere e il suo non vivere, il suo essere e il suo non essere, e il Cielo del Non per lui è la signoria dello stesso Universo ».

[24] *CLI*, p. 569, 573; ma cfr. *DS*[1], p. 353 « .... [nel] mondo morale dei Manzoni.... abbiamo l'ideale calato nella realtà, dalle sue incarnazioni più pure ecc. ».

vena religiosa.... Ho vissuto in Sicilia di un primitivismo religioso, dove la soggezione al fato greco e l'*animus* protestantico.... si alternano e si fondono con quella tragica malinconia propria di tanti personaggi verghiani. Ciò che mi ha dato quell'asprezza di polemista, che i settatori d'una confessione trionfante attribuiscono a faziosità d'animo e a aridità di fede. Invece la mia sofferenza è sempre contro questo ateismo diffuso e trionfante nella civiltà contemporanea, dissimulato e medicato da certo formalismo cattolico».[25] Che era ciò che alla fine segnò forse il punto di maggior distacco da Croce, così alieno, nonostante il suo dichiarato 'cristianesimo', da ogni forma di esperienza religiosa — ciò che, paradossalmente, spiega l'avvicinamento di Russo sul terreno politico al comunismo, per quel che gli presentava di dedizione intransigente e di fede operosa nella umana storia del mondo.

L'itinerario cominciato nel '15, inteso a comprendere la guerra e il suo significato nella vicenda italiana, entro l'orizzonte della cultura idealistica, in un serrato dialogo con Croce e Gentile, attraverso De Sanctis, in una meditazione assidua sui documenti della nostra letteratura, costantemente inseriti nella storia integrale del popolo, approdava ben oltre le premesse. Lo storicismo di Russo consumava fino in fondo gli equivoci dell'estetica crociana; la sua storia letteraria si faceva storia d'Italia, semplicemente, ricostruita attraverso i produttori di opere d'arte, attraverso gli scrittori, ma in un'articolata unificazione di pensiero filosofico, di impegno politico e di espressione artistica, sempre avendo l'occhio al fatto poetico come momento culminante di un rapporto e di un lavoro comune, 'sociale'. Di qui l'opposizione ad ogni isolamento 'formale', e la connessione con il tutto della realtà umana, con il più profondo di essa. Ma anche, via via che il progresso del lavoro del critico rendeva più trasparente il metodo, una maggior comprensione della validità — sia pur parziale — di altro lavoro, da integrarsi e non da rifiutarsi: filologia, chiosa umanistica, critica stilistica. Alla fine scriverà di De Robertis, ossia di uno studioso così lontano e così diverso, e così crudamente attaccato: «nessun critico contemporaneo può vantare la [sua] fedeltà alla poesia, e la sua ostinazione di interprete di un suo ideale 'poetico'», anche se bisognoso di storicizzarsi.[26]

D'altra parte questa maturazione, questa trasformazione fatta subire alle impostazioni crociane, non intese mai definirsi in una sistematica o in una professione di fede. Per sua e nostra fortuna Russo non espose mai una sua prospettiva filosofica o estetica: il suo storicismo concretò nel suo far storia. «Lo storicismo è un metodo, un'intuizione di vita, e come tale esso non è un uomo, un'idea, un sistema, ma tutta un'età e una civiltà mentale *in fieri*. La filosofia dello spirito, come sistema chiuso, si è venuta tramutando in questi ultimi quarant'anni in filosofia della storia, e non nel senso

---

[25] *PMC*², pp. 309-10.
[26] *CLI*, p. 778 (contro De Robertis cfr. *CLC*², III, p. 202 e sgg.).

hegeliano del termine; e a codesta filosofia collaborano tutti gli storici di buona volontà e di buona lena».[27] La sua riforma dell'idealismo fu viva nella sua opera di storico e di critico, di cui l'aspetto sanguigno, polemico, ha fatto troppo spesso dimenticare la sottesa elaborazione concettuale, le implicanze complesse e feconde. In verità i suoi studi e i suoi libri, specialmente dall'età dell'Alfieri al Novecento, offrono i capitoli di una organica visione della storia degl'intellettuali italiani e, in essa, della crisi fascista, fra le più ricche che noi possediamo. E pochi, come Russo, attraverso i tentativi, gli assaggi, gli sdegni, magari le contraddizioni, hanno individuato con altrettanta finezza temi e motivi delle debolezze, come delle forze attive, d'Italia.

Nel '46, ripresentando i volumi de *La critica letteraria contemporanea*, quasi scusandosi, sottolineava la tensione politica in cui si era svolto il lavoro, «l'agitazione polemica contro tutti e contro nessuno». Di nuovo la protesta contro il fascismo, l'obbligo di far politica facendo storia, la carica di un impegno tutto concentrato nel lavoro critico, aiutarono lo storico a veder più a fondo nel passato e in sé medesimo per le lotte del presente. E se il discorso può parere a volte come spezzato, e irato, i concetti sono solidi, mediati, connessi.

## V.

Gli ultimi quindici anni di Russo, questi ultimi quindici anni di vita italiana, rappresentano nella sua produzione come nella sua attività 'politica' una conclusione fruttuosa e particolarmente vivace. Che la via percorsa dovesse portarlo di nuovo a combattere era quasi fatale; e fu, del resto, destino comune di molti intellettuali che avevano nell'opposizione 'culturale' al fascismo alimentato una loro più precisa vocazione politica. Solo che, per essere stata, appunto, quella, un'opposizione culturale, una ribellione a certe limitazioni di libertà sul piano delle 'idee' e della loro diffusione, o sul terreno dell'insegnamento e della scuola, il loro orientamento, alla caduta del 'regime', fu piuttosto generico ed astratto, proclive alle soluzioni 'mentali' piuttosto che alle lotte 'reali'. La matrice crociana, efficace sul piano di una resistenza 'intellettuale', della difesa di un patrimonio tradizionale, era destinata a influire negativamente sulle scelte di uomini rimasti segregati dalla vita politica, e quindi impreparati a valutazioni esatte, particolarmente difficili alla fine di una guerra di così vaste proporzioni, e in uno sconvolgimento mondiale. Mentre la soluzione 'libe-

[27] *CLC*, I, pp. XIII-XIV; ma cfr. ivi, III, p. 62; su «quella filosofia filtrata, che, al di là della conoscenza dottrinaria delle singole questioni tecniche proprie della filosofia e dei filosofi professionali, costituisce il succo vigoroso, la linfa vitale dello storico vero e proprio». Importante per capire l'atteggiamento di Russo il ritratto di *Omodeo storico*, del gennaio '46, ora *DVR*, pp. 206-17, da rileggersi soprattutto per il rapporto che vi è posto fra politica e cultura (o 'politica religiosa' — com'egli dice).

rale' costituiva l'equivoco quasi drammatico favorito dalla propaganda della 'religione della libertà' e dalla fedeltà all'insegnamento del Croce, il Partito d'Azione correva il rischio di presentare come soluzione reale un programma e una sintesi 'mentale', oscillando fra massimalismo verbale e riformismo.[28]

La vocazione di Russo, quale apparisce ben chiara dal suo lavoro fino agli anni 40, era schiettamente democratica e apertamente rinnovatrice. Non solo la meditazione su De Sanctis, su Manzoni e su Verga, ma tutta la sua formazione lo portavano verso soluzioni radicali. L'adesione al Partito d'Azione fu coerenza con un passato, e fedeltà ai suoi amici, da Omodeo a De Ruggiero, da Nello Rosselli a Piero Calamandrei. Croce, capo del Partito Liberale, sostanzialmente fedele alla monarchia, già si veniva collocando in una vicenda esaurita. Che sul piano politico, nel mutare della situazione italiana, il distacco fosse quasi fatale, non stupisce. E a determinarlo non fu la vecchiezza del filosofo, o una sua decadenza, ma, anzi, la sua piena coerenza a una linea non più mutata dall'inizio del secolo. Mutata era l'inflessione di quel 'liberalismo', che sotto il fascismo fu strenua difesa della cultura da ogni sopraffazione, e che ora appariva proclive, più ancora che a soluzioni moderate, addirittura a ritorni conservatori.

Quanto a Russo, il suo storicismo era venuto da tempo allontanandosi da quello di Croce, e ne aveva consumate non poche posizioni sul terreno preciso dell'attività critica e storiografica, anche se non aveva precisato in formule 'filosofiche' la propria autonomia. Così avvenne che mentre Russo scopriva le elaborazioni gramsciane, ritrovando in quella direzione la risposta a non poche esigenze del proprio pensiero, Croce si irrigidiva soprattutto nei confronti di quanti orientavano la loro indagine verso possibili convergenze con un ripensamento autentico del marxismo.[29]

Senza alcun dubbio la cultura italiana degna di questo nome, soprattutto nel campo delle scienze storiche, era stata in prevalenza crociana (anche quando aveva utilizzato fermenti gentiliani). Croce aveva permesso la conservazione di un patrimonio, e la sua propagazione; aveva fatto sì che esso venisse sviluppato e trasmesso. Checché vadano dicendo certuni, con l'occhio volto a particolari settori, l'educazione 'nazionale' si conservò attraverso la misurata influenza crociana, che non solo rese nulli gli effetti della rozza incultura fascista e permise il recupero di quanti sforzi positivi andavano compiuti, ma resistette non meno efficacemente alle invadenze clericali.

---

[28] *DVR*, p. 348 e sgg., 399 e sgg.; *DP*, 103 e sgg.; ma cfr. A. Omodeo, *Libertà e storia*, Torino, Einaudi, 1960, p. 115 e sgg. (per il legame profondo di Russo con Omodeo, *DVR*, p. 218 e sgg.).

[29] È ben noto il discorso su *Antonio Gramsci e l'educazione democratica in Italia*, letto alla Scuola Normale Superiore di Pisa il 27 aprile 1947 (*DVR*, p. 232 e sgg. = *TL*, p. 484 e sgg.) E tuttavia converrà dire probabilmente che Russo ritrovò in Gramsci alcuni temi congeniali e alcune posizioni in cui si riconobbe, più che non ne traesse stimoli o suggerimenti nuovi. Contrariamente a quello che può apparire a chi guardi la superficie delle cose dopo il '43 non ci sono in Russo sensibili mutamenti di posizioni.

E fu proprio la moderazione 'crociana' che giovò a quest'opera di conservazione e di difesa. La lotta che, prima a viso aperto e poi nell'ombra, a prezzo di durissime condanne e della vita, condussero sul piano pratico soprattutto i comunisti, ha un suo corrispondente nella resistenza culturale 'crociana' che, per essere efficace, doveva operare sulla formazione di tutti gli italiani, e quindi doveva potersi mantenere nel margine di possibilità — e talora di equivoci — concesso dal fascismo. Nella polemica col Croce, che fu per lui così dolorosa, Russo scrisse nel '49 cose assai giuste: « Parecchi suoi scolari e seguaci, rientrando nella normalità e mescolandosi con i reduci dalle prigioni o dall'esilio, cominciarono a moderare la loro boria di antifascisti perché intesero quali sacrifici più gravi avevano sopportato, per es., i socialcomunisti. Il nostro antifascismo fu più utile ma più indisturbato ». Ora che la moderazione non era più necessaria, ora che perdeva senso la separazione della resistenza 'intellettuale' dalla lotta politica, cadeva la forza e l'attualità stessa di quell'idealismo, che era stato vivo e vero finché era stato opportuno, e utile, condurre il combattimento sul piano 'ideale', e limitarvelo.

La diaspora crociana fu generale quanto fatale, e fu propria di tutti i migliori. Russo che pure, col suo temperamento, ebbe accenti polemici vivaci, non diminuì mai la sua fedeltà al maestro, sottolineando la indissolubile connessione, nella vita culturale italiana prefascista e fascista, di tesi crociane e gentiliane, intrecciate nella stessa costante e spesso rabbiosa disputa dei due antichi amici. Ma pur riconoscendo il suo debito ai pensatori cari alla sua giovinezza, e poi sempre alla sua riflessione, fortemente, e giustamente, rivendicò di fronte a Croce l'originalità del proprio storicismo. Gli atteggiamenti politici che assunse dopo il '46, alla dissoluzione del Partito d'Azione, e poi nel '48, col suo avvicinamento alle posizioni dei socialisti e comunisti allora uniti, furono assai più logiche e coerenti di quanto a certuni non sembrasse. Chi legga da un lato certi suoi testi dal *De Sanctis* in poi, e tutto il suo ripensamento della storia della cultura italiana fino agli anni '40, e poi vada studiando i quaderni di Gramsci, non può non riconoscere, pur in una profonda disparità di esperienze reali, di studi e di letture, la possibilità di certi avvicinamenti, e talora un linguaggio affine.

E questo spiega, non solo un complesso di prese di posizione di Russo, e certe sue manifestazioni pratiche, ma soprattutto quella che fu la sua opera di quindici anni, dal '46 alla morte, *Belfagor*, fondato nel '45, cominciato nel '46 con Omodeo troppo presto scomparso; una rivista apparentemente di tipo tradizionale, in realtà inconsueta e singolarissima, specchio fedele del temperamento e dell'ingegno del direttore, personale al punto da non potersi pensare disgiunta da lui, eppure aperta alle voci più varie; estremamente battagliera — eppur ricca di contributi validissimi; piena del suo fondatore fino all'ultima nota, eppure percorsa sempre da un dibattito libero.[30] Ora che

[30] *DVR*, p. 102 (*Proemio a « Belfagor »*).

il tempo ha sanato certe ferite, che ha reso meno pungenti certi colpi; ora che abbiamo davanti quei fascicoli fitti di materiale, ci appare il peso di un lavoro non comune, e *Belfagor* si colloca tra le cose più significative di questo dopoguerra, forse la trincea più avanzata nella difesa di un sapere veramente spregiudicato, ostile a ogni preclusione di parte, accogliente per chiunque professi castamente la sua fede senza sopraffazioni.

Tentare la storia di *Belfagor* significa tentare la storia dell'Italia del dopoguerra: e dir questo è già dir tanto. Ma forse un punto va ancora sottolineato con energia: che, a parte gli scatti a volte pittoreschi, e verbalmente crudi, Russo non rinnegò mai i suoi maestri e il suo passato, e riconobbe sempre i suoi debiti, e non dimenticò, e si adoperò perché nessuno dimenticasse meriti e colpe. Il suo antifascismo fu memore di quello che era stata l'esperienza fascista reale, e non perdonò a quanti cercassero di cambiare le carte in tavola.

Se la sua elaborazione critica non mutò prospettive; se ormai la sua attività si volse a dare sguardi d'insieme, e ad opere che raccogliessero le fila di un lungo lavoro, costante fu invece la sua presenza 'militante' così di fronte alla nuova produzione letteraria, come in tutti i problemi interessanti la cultura e la sua organizzazione, la scuola a ogni livello. E altrettanto costante fu la sua battaglia contro il sempre più grave pericolo di involuzione dell'Italia post-bellica. Direttore della a lui carissima Scuola Normale Superiore di Pisa, e poi sostituito per evidenti ragioni ideologiche, si impegnò in una battaglia a fondo contro le sopraffazioni clericali, i ritorni fascisti e gli equivoci di posizioni sostanzialmente retrive o evasive. Le sue pagine sferzanti; i suoi attacchi durissimi; i suoi colpi dati senza pietà, giunsero a segno, come dimostrarono le non felici reazioni di ben noti uomini politici. D'altra parte la stessa analisi, polemica e no, delle correnti culturali dell'Italia contemporanea; lo studio delle sue figure rappresentative; la continua messa a punto di un dialogo esteso oltre i confini nazionali, sono stati, per quindici anni, un salutare esercizio.

*Belfagor* non ci consegna soltanto il più bel ritratto di Russo e del suo temperamento di uomo e di studioso; costituisce probabilmente uno dei capitoli più importanti della storia del fermento rinnovatore della nostra cultura dopo il tramonto dell'egemonia crociana, ma sulla linea tracciata da Croce e facendo tesoro del suo insegnamento e del suo esempio. « Il ricordo del maestro napoletano non mi abbandona, anzi mi assilla e mi incita »: sono parole che possono costituire l'epigrafe degna di tanta fedeltà, di tanta indipendenza e di tanta originalità — di un allievo diventato maestro nella sua generazione.

EUGENIO GARIN

# LA CRITICA DI LUIGI RUSSO

Sarebbe facile e forse più vistosamente efficace centrare la presentazione della figura di Luigi Russo critico, storico e metodologo della letteratura in alcuni suoi ideali e problemi di poetica, di critica e di storiografia che balzano potenti e prepotenti da tutta la sua opera e caratterizzano la sua posizione essenziale entro il quadro della critica novecentesca. Ma, pur rinviando ai contributi di altri collaboratori di questo volume per l'illuminazione particolare di singole opere e di singoli momenti della sua attività, una simile diagnosi centrale farebbe perdere di vista quello che è pure una caratteristica fondamentale della personalità del Russo: la sua dinamica forza di sviluppo e di presenza varia e rinnovata entro la storia della sua età e dei problemi e delle esperienze che l'hanno sollecitata ad esprimersi, ad affermarsi, a incidere il suo vigorosissimo segno entro un vivo ricambio con le offerte del tempo critico e civile in cui si profila la sua vita attiva, instancabile, profondamente appassionata, dotata di un fondo personale autentico e inconfondibile, fedele ad alcune istanze centrali, ma sempre pronta a spostarle, rinnovarle, arricchirle.

Perché Russo, come fu un critico antiaccademico e mosso nella stessa successione dei suoi temi di studio da una scelta insieme interna e affiatata con i problemi vivi del suo tempo, così non fu affatto un semplice applicatore ripetitorio di una formula metodologica fissa e dogmatica, e una fondamentale irrequietezza, una tensione di autocritica e di svolgimento, corrispondente alla sua tensione morale e alla sua profonda sensibilità storica, lo impegnarono in un assiduo lavoro di interno rinnovamento e superamento, da lui configurato addirittura come una delle stesse necessarie condizioni di vita di ogni vero critico: « Uno che fa professione di letteratura deve proporsi come meta assidua di tutti i suoi sforzi quotidiani di rinfrescare la sua sensibilità e di rinnovare i canoni di giudizio ».[1]

E al suo storicismo « costituzionale » corrispose nella sua vita e nel suo svolgimento una ben storicistica disposizione a vivere i propri problemi sempre in rapporto col mobile, incessante arricchimento interiore e con il coerente intervento nello svilupparsi dei problemi critici, estetici, etico-politici della cultura e della vita storica contemporanea. Donde anche quel suo caratteristico modo di ripresa e di risviluppo persino stilistico dei propri libri al nuovo livello di nuove fasi del proprio svolgimento entro la storia,

[1] *Dialogo dei popoli*, 2ª ediz., Firenze, 1955, p. XIV.

il suo esplicito bisogno e rovello di autocritica nelle prefazioni delle nuove edizioni (ma insieme di sano riconoscimento della propria coerenza evolutiva) e persino in quelle singolari autorecensioni su « Belfagor », o in quei tardi articoli di autobiografia e di ricordi di conversazioni crociane in cui sempre spicca non un edonistico accarezzamento del ricordo e della propria cara vita vissuta, ma l'assillo dello storico a render conto del suo svolgimento, della coerenza fra unità e dinamicità della sua personalità, delle ragioni profonde e storiche dei suoi passaggi e progressi mentali e critici, non diversamente dal modo con cui egli magistralmente tracciava le linee evolutive dei propri autori o dei problemi critici o dei personaggi artistici o delle epoche storico-letterarie. Mentre così nella sua critica come nella sua vita rifiutava con pari vigore le facili « conversioni », la avventurosità dispersiva degli « ulissidi » e ritrovava una profonda moralità e classicità nella fedeltà centrale e dinamica alle proprie vocazioni e al proprio indirizzo mentale.

* * *

Così nel tracciare la storia di Luigi Russo critico, storico e metodologo (dimensioni fra di loro coerenti e collaboranti in reciproco stimolo) sarà doveroso scandirne il più possibile le fasi e i movimenti e insieme verificarne l'intima sostanziale coerenza e il rimando ad istanze centrali dello studioso e dell'uomo accertabili sin dagli inizi della sua appassionata e appassionante vicenda, in cui non si potranno cogliere mai rifiuti o flessioni volontarie di impegno personale e di collaborazione storica.

Fin da quella tesi di laurea sul Metastasio (1914-'15) che fece in seguito « trepidare » il Russo per la scelta di un autore « alienissimo dal suo temperamento » e per il timore quasi di una propria origine arcadica,[2] ma in cui il giovane studioso dava prova delle sue native capacità critiche riuscendo a individuare (con un importante contributo effettivo al problema metastasiano) la poesia « modesta ma genuina » del poeta melodrammatico nella sua tendenza idillica separata energicamente dalle carducciane ipervalutazioni della vena eroico-romana: e dunque in una direzione che pur riaffermava l'inclusione del Metastasio nella « vecchia letteratura », incapace di unitaria vita poetico-morale, e implicava così, su base desanctisiana, l'avvio all'istanza russiana di una poetica moderna nel rapporto unitario fra forza morale e impulso poetico.[3] Mentre, pur nelle forme più accademiche di una tesi « 1914 » e con qualche residuo della scuola flaminiana, quell'opera iniziava

---

[2] Si vedano le parole con cui il Russo parla del suo primo lavoro nella prefazione della 5ª edizione (Bari, 1946) di *Vita e disciplina militare*, p. XI.

[3] Pur affermando recisamente (nello scritto, del '14, sulla *Catarsi aristotelica*, pubblicato nel '19 a Caserta e poi riportato nella seconda edizione di *Problemi di metodo critico*, Bari, 1950) la particolare « moralità interna » dell'arte in senso crociano (p. 58). Quello scritto, coevo al *Metastasio*, è pure importante a indicare la disposizione russiana, nell'ambito di una scuola così poco filosofica come quella flaminiana, ad affrontare problemi estetici e ad impegnarsi nella loro soluzione (anche se in quel caso con un certo eccesso di modernizzazione in senso crociano).

un effettivo svincolamento dal pigro epigonismo del metodo storico-positivistico non sulla via, da altri allora percorsa, dello psicologismo o dell'impressionismo, ma su quella di una prima manifestazione di uno storicismo « costituzionale » [4] appoggiato al De Sanctis (fra *Storia della letteratura* e saggio sul Leopardi) e svolto con effettiva anche se acerba novità fra la nuova utilizzazione della « letteratura sull'argomento » in storia del problema critico (e, nell'accurata ed acuta storia dei giudizi dei contemporanei e delle dichiarazioni estetiche e programmatiche del Metastasio, in forma di comprensione della particolare storicità e della poetica del Metastasio) [5] e l'adozione di un diagramma di svolgimento del poeta nel raccordo fra biografia interiore, storia dell'epoca e poesia al di là del positivistico modulo di *Leben und Werke*. E già in quell'opera le analisi e i paragoni distintivi (come quello illuminante sulle riprese riduttive di modelli tasseschi nella poesia metastasiana) funzionavano in rapporto alla ricostruzione organica e dinamica dello scrittore, mentre la tendenza a cogliere le distinzioni fra poesia, oratoria, letteratura, con cui il giovane Russo accoglieva essenziali distinzioni crociane,[6] si impostava già in un energico modo del loro rilievo dall'interno della personalità dello scrittore nel suo svolgimento e nella sua dialettica dinamica.

Anche a non voler forzare troppo queste indicazioni e a conservare loro certa acerbità e certa parziale consonanza scolastica con forme e residui positivistici (l'insistenza, ad esempio, sull'« ambiente »), ce n'è abbastanza per segnalare già in quel libro la presenza di una personalità vigorosa e rinnovatrice di concreti problemi particolari [7] e di modi di accostamento alla poesia e alla storia letteraria: e basti ancora notare come segni propri anche se immaturi del Russo più vichiano-desanctisiano, l'accentuazione della « coscienza ebbra » [8] con cui il poeta ispirato compone, l'insistenza sul nucleo lirico a scapito della considerazione della forma teatrale (che è spesso un limite ritornante nelle valutazioni del Russo di poeti teatrali, come nel caso dell'Alfieri: limite, ma anche segno della sua tensione al centro personale più assoluto) e d'altra parte la stessa frequenza di battute morali come caratteristiche del temperamento umano del critico anche in questa più castigata e frenata tesi accademica.[9]

---

[4] Come il Russo riconosceva più giustamente nella prefazione alla 3ª edizione del *Metastasio* (Bari, Laterza, 1945), pp. VII-VIII.

[5] Tale è il senso sostanziale di quel capitolo anche se la parola « poetica », con lo sviluppo nuovo che essa portava nella forma più incerta di quelle pagine, fu aggiunta esplicitamente nell'edizione del 1945. Cfr. la p. 227 della 3ª edizione e la p. 252 della 1ª.

[6] Penso, in tal caso ad un'efficacia soprattutto del saggio carducciano del Croce del 1909, uno dei più ricchi di quella fase critica crociana quanto ad articolazione di tendenze interne della personalità del poeta studiato.

[7] Per la decisiva incidenza del volume nella storia della critica metastasiana si veda il saggio di storia della critica metastasiana di S. Romagnoli nel II vol. dei miei *Classici nella storia della critica*, 2ª ediz., Firenze, 1955, pp. 76-77.

[8] P. 218 della edizione del 1915.

[9] Come quella sul rapporto fra i giovani e i maestri, caratteristica per un uomo che, pur dando alto valore alla scuola e ai discepolati scolastici e non scolastici (donde l'anti-

Fuori della quale, subito dopo, l'esperienza della guerra (così intensamente vissuta fra l'esercizio di un dovere e l'amarezza formatrice delle delusioni della retorica, della faciloneria, dell'arrivismo sofferto nel vivo di una nobile ingenuità di eredità risorgimentale),[10] gli umori morali, che già serpeggiavano nella tesi, ebbero sbocco irruente e quasi pletorico in quelle lezioni di *Vita e disciplina militare* (1917) [11] che non possono d'altra parte escludersi dal vivo circolo della formazione del critico storicista e moralista, i cui miti critici venivano rinforzati da un entusiastico affiatamento con lo storicismo idealistico e soprattutto con il pedagogismo gentiliano: sia nella più forte accentuazione della risoluzione di cultura letteraria e umanistica in cultura storica («la vera cultura umanistica è la cultura storica»),[12] sia in quell'insistenza sulla immedesimazione della coscienza dell'agire pratico e poetico nella concreta azione come nella concreta poesia,[13] che rinsaldava l'unità interna delle varie direzioni spirituali e che, distinguendo tale coscienza attiva (inerente alla polemica contro l'«ottativo», la vaga e irresoluta intenzionalità) [14] da una pura coscienza riflessa e a posteriori, ci dice molto sul complesso tormento da cui nascerà poi in Russo la stessa nozione di poetica, tanto più chiaramente legata, in questa fase giovanile, a quella impostazione di un idealista fortemente impregnato di desanctisianesimo e di vichianesimo da cui nasce il primo grande libro del Russo, il *Verga,* del 1920.

Libro che insieme trae la sua freschezza e originalità personale e storica dall'affiatamento organico fra esigenze metodologico-estetiche, posizioni polemiche non puramente letterarie (di cui l'aspetto più generale e civile si esplica negli scritti del '18-'19 su «Volontà» che, sulla base fervida, anche se provvisoria, delle reazioni del «combattente» della guerra mondiale alla situazione drammatica del dopoguerra, battono sulla riconquista liberale e postrisorgimentale dell'unità della coscienza, sul dissenso desanctisiano dall'«ingegno per l'ingegno»,[15] sul valore di un idealismo concreto distinto dall'avventuroso e qualunquistico idealismo militante prezzoliniano) e una direzione di poetica moderna idealistico-realistica (ripresa a nuovo livello

---

patia per lo sciocco orgoglio dei «superatori» e dei genialoidi autodidatti), vide sempre il pericolo delle fedeltà passive, né chiese mai (da maestro) sudditanze e obbedienze di congrega e di chiesuola da lui combattute in ogni forma della vita civile e accademica: «Si corre sempre pericolo di scarnirsi intellettualmente e di deformarsi moralmente in un lungo e morbido contatto coi maestri» (p. 68 della prima edizione).

[10] Si veda in proposito la commossa, dolorosissima e vivacissima rievocazione della sua partecipazione alla guerra, allargata alla diagnosi della crisi di tutta la generazione «carducciana» nel discorso del 1961, *La nascita del fascismo* (*Testimonianza di un vecchio combattente*), in «Belfagor», 2, 1961, specie le pp. 141-49.

[11] *Vita e disciplina militare* è il titolo della edizione del '34 e di quella del '46, da cui cito. Nella prima edizione il titolo era *Vita e morale militare*: il cambiamento indica bene le più affinate esigenze democratiche dell'autore che vedeva chiaramente già nel '34 l'assurdità di postulare una morale «militare» distinta dalla morale civile.

[12] *Op. cit.*, p. 145. Poi nella prefazione del 1946 si chiariva anche come la stessa letteratura «quando ha una sua genuina ispirazione, anche se è modesta, può essere stimolo di azione e di una qualche fede».

[13] Cfr. *op. cit.*, p. 88.

[14] Cfr. *op. cit.*, p. 101.

[15] Cfr. *Elogio della polemica*, Bari, 1933, p. 6.

dell'ultima battaglia desanctisiana per un realismo in cui fosse immedesimato e incarnato l'ideale) che in quegli anni così nettamente caratterizzava il Russo di fronte all'intreccio di postumi vociani, di svolgimenti di poesia pura postsimbolistica, di richiami all'ordine di tipo rondistico, per non dire della bassa letteratura « commerciale » da lui in quel tempo così energicamente attaccata e individuata nelle sue origini sociali dalle basse voglie di una nuova borghesia avida e incolta.

E se la nuova edizione del 1941 mostra chiaramente un ripensamento e una maturazione di pensiero e di stile tanto più armonica ed equilibrata (e l'autore nell'avvertenza a quella nuova edizione parlava di « un tono più storico e critico e meno polemico e difensivo » e di un « rinfrescamento » di stile [16] che implicava la riduzione delle lunghe parafrasi delle opere verghiane e dell'eccessivo mimetismo dello stile verghiano, pur segno dell'appassionata immedesimazione del critico con l'autore), il volumetto del '20 conserva, per chi studi la personalità del Russo nelle varie fasi della sua presenza storica, un sapore aspro affascinante e una forza di novità esplosiva. E questa concretandosi nella lotta per una nuova poetica e contro tutto ciò che di falso, impuro, artificioso, stancamente tradizionalistico (e non importa se con una mancanza di più pacata comprensione degli elementi vivi di quel tempo corrispondente comunque ad un orientamento proprio di poetica realistica storicamente importante) il Russo avvertiva nella letteratura di quegli anni, e facendo leva su una specie di coscienza nuova del proprio temperamento e della propria colta « barbarie », della propria origine isolana in un mondo primitivo e dolorosamente religioso, e della sua coincidenza con gli ideali antidecadenti di un crocianesimo fortemente rinverginato nelle sue origini desanctisiane e soprattutto vichiane, si realizzava criticamente [17] nella scoperta di uno scrittore grande e congeniale, poeta e « maestro di vita », regionale e insieme classico, aedo di un mondo doloroso e autentico, poeta vichianamente primitivo e desanctisianamente realistico, capace di vivere organicamente le sue ragioni morali e storiche in un unitario afflato poetico. Sicché anche il problema della lingua era fatto coincidere interamente con quello poetico (« sicché risolto questo è risolto anche il primo »),[18] e, con una insistenza che le posizioni 1941 smussavano e correggevano (più fortemente ricollegando il « primitivo » alla riconquista della

---

[16] *Giovanni Verga*, 3ª edizione, Bari, 1941, p. VIII.

[17] Come egli racconta nella commemorazione del Flamini (« Belfagor », 2, 1961, p. 220), già a Pisa aveva abbandonato velleità di attività poetica riconoscendo che il suo era « cervello di critico e di storico » e che la sua vocazione autentica di scrittore si realizzava nella critica e nella storia. Consapevolezza teorizzata poi nello stesso rifiuto del critico che « poeteggia » in margine ai propri autori e nell'immagine del critico che realizza il suo destino di scrittore nel concreto suo modo di far rivivere criticamente gli autori interpretati e in quella « oratoria del gusto » di cui egli fu grande maestro. Mentre le pagine a volta bellissime del memorialista impegnato e del polemista si saldano chiaramente al centro del suo atteggiamento di critico e di storico e non sono mai esercizio di prosa d'arte e di bella letteratura.

[18] *Giovanni Verga*, Napoli, 1920, p. 18.

verginità poetica su di un'ecatombe di cultura), qui si batteva quasi spasmodicamente sull'arte « sana e semplice » del Verga, sulla sua posizione « antiletteraria » « antiaulica », « antivirtuosa », di poeta-uomo e non di « poeta di scuola ». Potente atto di fede nella poesia unitaria e profondamente umana da cui germoglia la centrale intuizione russiana dell'« umanità-forma » e che — poi, meglio sorretto dalle successive e fondamentali intuizioni sul valore della cultura e dell'*ars* che superano le posizioni giovanili più ingenue e parziali [19] reperibili in questo libro — si concreta in una interpretazione e ricostruzione critica della personalità poetica verghiana capace di verificare la potenza di una poesia e sin « melodia » che nasce dal realistico « sunt lacrimae rerum », e dal riscatto dell'uomo nel bruto, e di intuire, entro la solitudine personale del poeta, aliena dalle tesi e dagli impegni umanitari, un'effettiva illuminazione della realtà sociale,[20] anticipando da lontano le direttive russiane di uno storicismo lirico-simbolico e delle sue nozioni di politicità e socialità trascendentali della poesia. Mentre lo storicismo fondamentale del Russo veniva di nuovo più congenialmente attuato, attraverso la interiorizzazione individualizzante del vecchio « inquadramento » storico, nella ricostruzione dinamica e dialettica dello svolgimento morale-artistico del poeta (entro cui il verismo non è né reso dominatore della visione personale del Verga né rifiutato come vicinanza inutile, ma inserito nel suo svolgimento come stimolo liberatore della sua personale poetica) e si precisava anche come sentimento della concretezza risolutiva e storica dell'organico e del classico (la « circulata melodia » dei *Malavoglia*) per cui il Verga diventava lo storico affermatore di una nuova linea rossa di poetica realistica, organica, a suo modo « classica » di fronte al predominio dannunziano e pascoliano frammentistico, decadente, o al classicismo formalistico dei rondisti.[21]

Contro questi aspetti della letteratura del dopoguerra, coerentemente alle posizioni enucleate nel *Verga,* il Russo riespandeva la sua diretta polemica in quel *Tramonto del letterato,* del 1920, che doveva poi dare il titolo all'ultima sua raccolta di saggi più chiaramente diretti all'interpretazione etico-politica di autori otto-novecenteschi, e la cui ripresa emblematica, a nuovo livello di esigenze, voleva appunto significare il riconoscimento, da parte dell'ultimo Russo, dell'essenziale importanza di quel momento esplosivo (fra polemica e affermazione concreta di una nuova letteratura e di una nuova critica) delle posizioni più sue e fondamentali per il suo giudizio su di una storia della letteratura italiana viziata dalla letterarietà, dalla scissione

---

[19] Pur con i correttivi, ancora deboli della distinzione fra « spontaneità » ed « estemporaneità », fra passione psicologica e passione come arte, entro i quali più forte batte l'accento sull'attacco all'ammirazione equivoca per gli scrittori troppo tormentati e sulla distinzione tra sforzo e forza.

[20] Cfr. *Giovanni Verga,* cit., Napoli, 1920, il capitolo *L'arte sociale* (pp. 121 e sgg.).

[21] Anche se il critico storico si preoccupava di smorzare il semplice valore del suo saggio come « ritorno » pragmatico al Verga per un'« arte dell'avvenire » (*op. cit.,* pp. 22-23).

fra letteratura e morale, e poi rinnovata ora dall'imagine concreta di un nuovo scrittore antiletterato come il Verga, collegato, a ritroso, attraverso Carducci, De Sanctis, Manzoni, Leopardi, Foscolo, al Parini e soprattutto all'Alfieri. Prospettiva che rimarrà fondamentale nella diagnosi russiana della contrapposizione fra la moderna letteratura e la vecchia educata dalla Controriforma e dalla concezione formalistica e gesuitica della irresponsabilità morale e storica degli scrittori e della loro indifferenza a quella affermazione intera dell'uomo che anima, con consonanza soprattutto gentiliana,[22] una pagina di quello scritto estremamente sintomatica anche per la versione che il Russo portava dell'idealismo moderno, teso, con afflato religioso moderno, ad un immanentismo concreto e ad una civiltà tutta umana, progressiva liberazione e riconoscimento dell'uomo fuori di ogni umanesimo aristocratico e classista (la punta rivolta all'uomo riconosciuto dal Verga anche nell'umanità primitiva della plebe siciliana):

« Ma l'idealismo moderno è ancora, con maggiore consapevolezza, il nemico implacabile del letterato dalla doppia verità: il letterato che si strania dalla vita e spazia nel regno del suo sogno è fuori dalla grande e più nascosta linea storica contemporanea. L'arte e la filosofia non possono sequestrarsi dalla vita e l'uomo, instaurato dal Parini, dall'Alfieri, dal Foscolo, celebrato nel suo dolore dal Leopardi, affiatato col mondo storico dal Manzoni, indagato nella storia artistica di sei secoli, con acume artistico e ardore inusitato dell'anima, dal De Sanctis, cantato nelle sue eterne risse dal Carducci, risvegliato dalla passione del Verga in quelli che la società positivistica reputava creature inferiori, oggi quest'uomo vive e si rinnova nell'ideale filosofico contemporaneo. È una nuova affermazione di cristianesimo libero e sovrachiesastico, che è il solo sigillo di modernità ».[23]

Donde, con un inconfondibile accento personale e una tensione unitaria e più realistica rispetto al forte e intrecciato concorso di stimoli crociani (specie nella direzione di un nuovo classicismo: e dunque già più del Croce dei grandi saggi di quegli anni e dei *Nuovi saggi di estetica* che non di quello della *Estetica*) e, più fortemente, gentiliani,[24] scaturiva la proposta di rivedere insieme con nuovi occhi anche la letteratura del passato e di stimolarne una nuova, coerente ad un unico ideale di critica e di poetica: « E ora sazii di letteratura, dopo il travolgente insegnamento di vita della guerra, ci volgiamo al nostro passato classico, ai nostri scrittori, maestri di uma-

---

[22] Per l'essenziale stimolo gentiliano in questo periodo è importantissimo il lucido riconoscimento che ne dette il Russo stesso nelle recentissime pagine del *Compendio storico della letteratura italiana* (Messina-Firenze, 1961, p. 800), parlando della « generosa ambizione » del Gentile « di avviare l'unità spirituale fra il letterato e l'uomo civile, per cui proprio da lui poté cominciarsi a parlare del « tramonto del letterato ». E ci fu chi, pur scolaro del Croce, insistette su questa qualifica del nuovo periodo storico, intitolando un suo saggetto giovanile *Il tramonto del letterato* ».

[23] *Problemi di metodo critico*, Bari, 1929, p. 233.

[24] Si veda per l'accento più gentiliano che crociano di tali istanze l'articolo, pure del '20, sulla riforma dell'educazione, in *Problemi di metodo critico*, cit., specie a pp. 249, 251, 256.

nesimo, ma maestri anche di umanità. C'è da rivedere con occhi nuovi tutta la storia della nostra letteratura da Dante al Verga e se questo è il compito della nuova storiografia, l'arte nuova di questo o di quel creatore dovrà inverare l'esigenza di totalità nella nostra nuova coscienza ».[25]

Pure del '20-'21 sono due scritti russiani usufruibili a precisare una certa difficoltà del Russo nel procedere del suo concreto esercizio critico al di là dei risultati originalissimi del *Verga*, e una necessità di maggiore chiarimento metodologico nella discussione più diretta col metodo crociano.

Il primo, la monografia sul Di Giacomo, che poi l'autore risentì quasi con disgusto come un abbandono troppo esuberante alla critica « estetica » e cercò di correggere e castigare nei limiti concessigli da quello che chiamò addirittura un « lebbrosario o almeno un epistolario amoroso della gioventù »,[26] costituì effettivamente una prova non pienamente felice denunciando anche un limite della componente « vichiana » (tanto meglio realizzata nel *Verga*) in un certo scadere del robusto mito del « primitivo » della poesia nella pericolosa insistenza sul « poeta-fanciullo ». E se interne reazioni non mancavano rispetto a possibili avvicinamenti alla poetica pascoliana del « fanciullino » e negli accenni all'elaborazione non dissociabile dalla spontaneità, e se la stessa profluvie di analisi « estetiche » o psicologico-estetiche si riconduceva a una persistente tensione di ricostruzione di una personalità, di genesi interna della poesia da una particolare visione personale del poeta studiato (e amato coerentemente all'amore russiano per la poesia dialettale) contro il « sensibilismo spasimoso », e l'antistorica interpretazione tragico-romantica che egli ravvisava nell'analisi della poesia digiacomiana del De Robertis, è chiaro comunque che quella non era la strada e la possibilità vera del Russo, che fu ben capace di analisi e anche di notazioni di commento puntuali quando le appoggiò più direttamente alla sua più piena sensibilità « storica » e ad interpretazioni di mondi poetico-culturali-morali più robusti e complessi.

Il secondo, *Lo svolgimento dell'estetica crociana*, riveste invece una ben maggiore importanza diretta, perché dall'interno del crocianesimo (ma con istanze già nuclearmente mal configurabili solo entro precisi termini di ortodossia crociana) il Russo riesce a muovere — precisate e irrobustite dal dialogo con un grande metodologo dotato di quell'esperienza più concreta

---

[25] *Op. cit.*, p. 244. Orientamento appassionato e chiaramente non privo di forti rischi nella comprensione del passato (e del presente), che pure il Russo avvertiva quando aggiungeva (a p. 245): « Ma non si negano oggi le benemerenze del letterato italiano per il passato, se la grande linea storica dal Petrarca al Monti, dai neoplatonici dell'Accademia fiorentina al Rosmini, è di letterati: cioè di uomini che per necessità storica si divisero a mezzo tra la loro filosofia o poesia, autonoma nel recinto dell'intelletto, e la loro politica schiava, e chiamiamo così genericamente tutto ciò che si riferiva ai doveri, alle vicende e alle lotte dell'uomo nel mondo storico della volontà. Solo che quella grande linea della storia italiana oggi è chiusa, e i suoi rappresentanti ritardatarii troppo si sono indugiati in mezzo a noi, e troppo onori hanno per sé reclamato ».

[26] *Scrittori-poeti e scrittori-letterati*, Bari, 1945, p. 6, in cui pur giustificava il saggio come una « esperienza » a suo modo necessaria e non priva di una « maggiore agilità antischematica » (p. 5).

della poesia che difettava invece all'altro maestro russiano, il Gentile — le sue posizioni storicistiche in un chiarimento metodologico che, puntando energicamente sulle proposizioni più avanzate del Croce circa la totalità, cosmicità, liricità dell'intuizione poetica, riusciva fin da allora ad allargare gli orizzonti e le disponibilità interpretative del crocianesimo: caricandone la stessa esigenza storiografica individualizzante di una tensione di ricostruzione dinamica della intera, unitaria e dialettica personalità del poeta,[27] di una più chiara intuizione del valore della sua biografia interiore in rapporto alla sua poesia[28] e di una tale condensazione di componenti storiche nella concretezza della monografia[29] che, se così lo storicismo russiano si difendeva dai ritorni di astratto sociologismo postromantico come quello del Borgese e dalla pura e semplice adesione al gentilianesimo, in realtà già contrastava insieme con le forme più rigide e meno dialettiche del distinzionismo crociano di poesia e non poesia.

Come può vedersi concretamente in quella recensione, pure del '20, alla *Poesia di Ugo Foscolo* del Citanna che segnava un momento importante della feconda revisione russiana del crocianesimo quando indicava nel contrasto fra la concezione materialistica e la fede poetica e idealistica nelle illusioni non la causa di un dissidio insanabile fra poesia e non poesia, ma la ragione dialettica e unitaria della poesia dei *Sepolcri*. E, mentre affacciava così una propria proposta critica concreta sul preciso problema foscoliano e una intuizione generale usufruibile nella tesi più avanzata russiana sull'unità dialettica delle opere e delle personalità poetiche e sul nuovo problema dei rapporti dialettici struttura-poesia, cultura-poesia, presentava insieme nel confronto tra Foscolo, Leopardi e Manzoni, l'abbozzo di un canone storiografico nel riconoscimento del «limite storico» di una personalità e di un'opera come interpretazione attiva e originale di un momento della storia, oltre il quale il poeta e l'opera non avevano il dovere e il potere di andare. Canone sentito poi sempre più nella sua accezione più positiva e nell'affermazione della forza lirico-simbolica dei poeti, e certo suscettibile di discussioni complesse, ma richiamato qui a documentare la forza originale di questo primo dialogo crociano del Russo, la maniera già nuova con cui si affermano, per opera sua, nell'attrito fervido con il pensiero del Croce e con il crocianesimo, nuove aperture metodologico-critiche.

* * *

Da questa discussione crociana, fondamentale per lo svolgimento del Russo, e da questa presa di coscienza più chiara delle sue posizioni metodologiche dialetticamente rapportate ad una linea centrale nella critica ita-

[27] *Problemi di metodo critico*, cit., p. 130.
[28] *Op. cit.*, p. 125.
[29] *Op. cit.*, p. 124.

liana dell'epoca, egli poté passare ad una nuova fase di esercizio critico e storico diretto nella stesura del discorso introduttivo e nelle note monografiche dei *Narratori* (1923), nel saggio su Abba (1925) e nel libro su *Francesco De Sanctis e la cultura napoletana*, pubblicato nel '28, ma scritto in gran parte già nel '24, al termine di quel periodo napoletano che poi il Russo rivide come il più fervido e formativo della sua vita nella fase di più diretto dialogo con Croce, Gentile, Omodeo, Flora, De Ruggiero, Fortunato.

Nei *Narratori* colpiscono una nuova velocità e incisività di giudizio e di definizione sintetica dell'arte, della personalità, dei rapporti letterari e politici di maggiori e minori personalità (e dunque una acquisita capacità distintiva entro una vasta materia spesso ancora fluttuante e un autentico impegno realizzato di critico militante) e insieme, nel saggio introduttivo, una più chiara disposizione storiografica meglio spiegata, intorno al saldo *leit-motiv* russiano (sul filone realistico moderno, antiletterario e antiarcadico, sulla ripresa verghiana e veristica del romanticismo realistico e manzoniano, sul senso della letteratura veristica come illuminazione della umanità primitiva e autentica e della « selvaggia poesia » delle regioni contro un classicismo aulico e antidemocratico), in una nuova comprensione della validità particolare dello stesso decadentismo nei suoi fermenti moderni ed europei,[30] dove lo storico mostra le sue possibilità di allargamento e di duttilità comprensiva pur nell'orientamento non smentito della sua prospettiva fondamentale.

Nel saggio su Abba, si precisano (meglio che nel *Di Giacomo*) le possibilità più puntuali del critico nella ricchezza di particolari note caratterizzanti rilevate sul tronco robusto della sua ricostruzione genetica delle *Noterelle* entro la personalità ed entro la fede dello scrittore risorgimentale sentita come la stessa radice di quella varietà e ricchezza di toni che egli sapeva così efficacemente individuare nel celebre libro garibaldino. Critica dunque intera e sensibile e non pura e semplice descrizione contenutistica e storico-culturale, ma, ripeto, solo possibile in un dispiegamento delle qualità russiane di attenzione e puntualità sul saldo filo della sua via e della sua vocazione di critica centrale ed organica, non per semplice adeguamento ad altre vie e ad altre vocazioni pur attive e feconde in quell'epoca critica. Con alcune delle quali aveva pure consonanze (si pensi alla ricerca donadoniana della vita interiore dei poeti, alle istanze momiglianesche, nel *Manzoni*, di rapporti vita-poesia e magari a certo integralismo antiletterario dei più profondi vociani come Slataper e Boine), ma appunto con quelle che si inserivano su di una linea più di critica tesa alla personalità umano-poetica che non su quella della critica « estetica » analitica o sensibilistica-umanistica. E d'altra parte anche le esperienze qui richiamate si caratterizzavano in forme in genere più spiritualistiche o postromantiche che il suo storicismo e

[30] *I Narratori*, Roma, 1923, p. 26. Pagina essenziale per un'apertura storica del problema e della periodizzazione del decadentismo.

il suo idealismo concreto e realistico non potevano sentire del tutto assimilabili.

Nel bellissimo libro su *Francesco De Sanctis e la cultura napoletana* (bellissimo, ma non perciò il suo vero e magari unico capolavoro, come potrebbe sembrare a chi tenda a ridurre l'intero valore del Russo a quello di storico della cultura *sic et simpliciter*) lo storicismo russiano faceva poi una prova più direttamente storica nella ricostruzione intera di una cultura in tutte le sue dimensioni letterarie, filosofiche, scientifiche concorrenti entro una prospettiva insieme storica ed attuale. In cui la comprensione e valutazione ricca e sfaccettata di una precisa cultura in movimento — fra la grande eredità vichiana e risorgimentale, l'affermazione di una vigorosa interpretazione originale dell'hegelismo, la lotta fra idealismo e positivismo (a sua volta compreso in ciò che apportava di più concreto di fronte a generose, ma più generiche posizioni di vaga religiosità o di umanesimo letterario e retorico e poi seguìto nel suo rapido esaurimento di fronte a nuove forme idealistiche fattesi più concrete e storiche) — e il consolidamento individualizzante di queste correnti in precise e vive personalità risentite nel loro afflato spirituale etico, politico, scientifico, si intrecciavano con l'abbozzo, vivacemente polemico, ma valido nella prospettiva russiana (ciò che più conta rilevare), di un'intera descrizione della cultura italiana di secondo Ottocento nel centro più filologico-cruschevole e « piagnonesco » fiorentino, e in quello emiliano-carducciano più radicale, giacobino e apollineo.[31] E tutto ciò era avvivato da una passione personale dello storico che in quell'opera di ricostruzione di un vivo passato ritrovava la propria stessa eredità idealistico-storicistica di origine meridionale,[32] un nuovo rafforzamento alla sua integralità etico-politica-critica e ai suoi motivi polemici e positivi, antivelleitari, antiletterari, antipositivistici e antimetafisici, in nome di un idealismo concreto e operante fuori degli schemi metafisici e della genericità spiritualistica, bisognoso di concretezza tecnica, e insieme nemico del tecnicismo fine a se stesso.

Al centro di quella storia e di questa eredità era posto Francesco De Sanctis grande critico perché grande uomo morale e vigoroso pensatore ed educatore politico (aspetti che in tal forma vigorosa per primo il Russo metteva in piena luce)[33] in una integralità, organicità, e tensione all'inte-

---

[31] Nell'avvertenza alla seconda edizione del 1943 il Russo accentuava il carattere dialettico di quelle diverse culture in una superiore fusione nazionale, ma ribadiva il primato storico della cultura meridionale di indirizzo « storiografico-dialettico » e, alla fine, più europea, ricercando, a ritroso, una linea più viva della storia moderna italiana dalla fine del '500 in poi nella cultura meridionale. Dove si avvertiva anche uno spunto di rivalutazione parziale del '600 che tornerà molto tardi negli ultimi schemi storiografici del Russo.

[32] E sarà giusto citare, ancora una volta, un appoggio gentiliano alla diagnosi russiana (il libro di Gentile su *Gino Capponi e la cultura toscana del secolo decimonono*, Firenze, 1922).

[33] Donde perciò il significativo giudizio entusiastico di Giustino Fortunato (vedi « Belfagor », 2, 1952, p. 208) e lo stesso modo « pedagogico » in senso storico-etico con cui,

grale e all'organico, che l'autore sentiva anche come conclusione personale del proprio lavoro e riaffermato principio della sua stessa critica: « la critica è organismo come l'arte, come l'azione politica, come ogni forma di attività che trascende il particolarismo della vita quotidiana ».[34]

* * *

E se proprio la esemplarità di integralità del critico e della critica nel De Sanctis agiva direttamente a rafforzare la personale concezione russiana della critica, l'esercizio storico diretto e analitico-sintetico di quel libro irrobustiva di concrete esperienze lo storicismo del Russo, mentre questi trovava nello studio della filosofia e della cultura meridionale una nuova ricchezza di stimoli di pensiero che ne articolavano la tensione idealistica in forme più varie, duttili e corrispondenti a quell'amore del concreto, dell'immanentistica unità di ideale e reale che, dalla loro più prossima base desanctisiana, sostenevano ancor meglio il nativo idealismo-realismo russiano.

Esperienza dunque fondamentale che, d'altra parte, nel suo carattere di esercizio storico minuto e puntuale, apriva a suo modo la via a quella stessa esigenza di maggiore concretezza culturale e tecnica, di accertamento filologico e di più approfondita e storica lettura dei testi a cui il Russo tanto più si sentì spinto da uno sviluppo interno confortato anche in parte dagli stimoli, che, nel poco amato ambiente fiorentino, potevano pur venirgli soprattutto dal contatto col Barbi.

Al solito non « conversione » precipitosa, ma svolgimento complesso e personale ché con il passaggio a Firenze (singolarmente salutato dalla diagnosi negativa di tendenze passate e recenti della cultura e del temperamento fiorentino nel libro testé ricordato) non si assisteva certo ad un cambiamento delle centrali impostazioni russiane che riaffermano i loro nuclei vitali e la loro natura combattiva nella nuova spiegata polemica generale sul « Leonardo » e sulla « Nuova Italia » (accanto al Codignola, all' Omodeo, al De Ruggiero, in libera convergenza con « La Critica » del Croce). Polemica in cui il Russo dimostra più chiaramente il suo coraggio e la sua concretezza inserendosi, finché gli fu possibile senza concessioni e rinunce, entro la difficile situazione creatasi con l'avvento della dittatura e continuando a lungo una impegnatissima lotta per la cultura libera e moderna: difesa dallo snaturamento della propaganda nazionalistica, dai tentativi di utilizzazione del

---

nel '24, il Russo presentava una ricca antologia desanctisiana (*Gli scrittori d'Italia*, Firenze, 1924), contro una deformazione declamatoria e estetizzante dei nostri classici.

[34] *Francesco De Sanctis e la cultura napoletana*, Venezia, 1928, p. 378. Il libro rimase sostanzialmente sempre immutato, tanta era, agli occhi del Russo, la sua compiutezza e la forza centrale della sua ispirazione. E in realtà poco c'era da mutare, data la prospettiva generale russiana, anche se altre posizioni storiche e ideologiche avrebbero da proporre forti correttivi e modifiche specie per quel che riguarda la cultura non meridionale di secondo Ottocento. Ma, ad esempio, certe caratterizzazioni limitative della cultura fiorentina di quel periodo specie in sede filosofica, mi paiono in realtà ancora utilizzabili anche in una diagnosi più complessa e meno passionale.

fascismo in chiave controriformistica da parte dei clericali, dal servilismo di tanti accademici o dal concorso evasivo dei letterati puri,[35] sostenuta nel suo carattere idealistico-liberale, attivo e storicistico, nella sua autonomia severa e scientifica e pur non evasiva e astrattamente specialistica, aristocratica, ma bisognosa di dialogo, di diffusione e non perciò di bassa volgarizzazione,[36] incentrata in quell'elogio della polemica, considerata come strumento di vita culturale e di libertà, che è anche un chiaro elemento antifascista in un'epoca di progressiva chiusura illiberale e autoritaria.

Tutti motivi che sostengono, dal centro della personalità russiana e del suo accordo con la storia più vera e profonda di quegli anni, anche le sue rinnovate prese di posizione metodologica e critica. E queste, mentre ribadiscono la sua lotta contro ogni forma di estetismo e di sensibilismo frammentistico o di sensualismo fra d'Annunzio e certi elementi meno saldi della prima fase crociana o di sociologismo romantico, trovano un effettivo sviluppo interno e un ampliamento molto importante in nuove e più chiarite istanze: quali l'esigenza di una lettura storico-filologica dei testi (ed ecco, ripeto, una forma di affiatamento originale almeno con alcuni aspetti e personaggi della cultura fiorentina quale il Barbi)[37] come base di più sicura storicizzazione, la più forte funzione della storia della critica come storia del problema critico e forma di inserimento storico del nuovo critico in una storia in divenire, la nuova valorizzazione della cultura e del pensiero nei poeti sia come reazione a interpretazioni romantiche e antistoriche combattute nella loro falsificazione di un tono storico e di una disposizione letteraria (il caso dell'Angiolieri[38] che fu paradigmatico per molta critica successiva), sia, più profondamente, come istaurazione di una visione dialettica e storicistica della poesia contro le forme più rigide e schematiche del distinzionismo di poesia e non poesia.

Sono i risultati che scaturiscono da alcuni fondamentali scritti del 1926-27, con cui il Russo si affermava decisamente maestro di un metodo critico maturo e originale e d'altra parte a suo modo affiatato con esigenze,

---

[35] *Elogio della polemica*, Bari, 1933, p. 324: « E la sorte di tutti i letterati puri, quella di aderire ai governi reazionari, fatti apposta per favorire la pigrizia mentale e musaica; reazione accademica in letteratura è anche reazione in politica ».

[36] *Op. cit.*, p. 222: « La cultura vuole avere sempre un carattere di storicità diffusa e di organicità ».

[37] Al Barbi furon dedicati nel '29 i *Problemi di metodo critico* e nell'edizione del '50 di questo libro (da cui scomparve quella dedica) il Russo spiegava, nella prefazione, come si fosse trattato di un contatto fecondamente reciproco se il Barbi aveva almeno accettato da lui « la terminologia filosofica nuova » e parlava anche lui di « problemi ».

Altri elementi della cultura fiorentina furono avvicinati dal Russo nella fervida amicizia con Calamandrei e Pancrazi. Né mancò in lui l'apprezzamento personale e il riconoscimento di valore di « ospiti fiorentini » come Montale e Gadda. Ma certo, dissensi essenziali separavano il Russo non solo dagli aspetti fiorentini papiniani-bargelliniani, ma anche da quelli derobertisiani, solariani e poi dell'ermetismo poetico e critico.

Mentre si deve pur ricordare che l'acquisto nel Russo di maggiore tensione alla valorizzazione della cultura e poi del linguaggio dei poeti poteva trovare forti stimoli e consonanze nel De Lollis e nella versione di svolgimenti crociani e deloliisiani del Petrini.

[38] Del 1926, in *Problemi di metodo critico*, cit., p. 195 e sgg.

variamente affioranti in sede non crociana ed entro sviluppi parziali dello stesso pensiero critico del Croce (le posizioni di *Poesia popolare e poesia d'arte*) che il Russo poteva anche sentire giustamente di aver precorso e certamente (come a noi meglio ora appare) già innalzato in una circolarità di problemi che non è interamente riconducibile a nessuna forma di ortodossia o di puro svolgimento scolastico di un compatto crocianesimo. Ché se la nuova considerazione del poeta colto [39] (con cui il Russo correggeva il suo iniziale vichianesimo mediante una nuova versione di questo nella figura del poeta che riconquista la sua spontaneità su di un'ecatombe di cultura e di storia) poteva ricondursi, in qualche modo e pur anticipandone le aperte affermazioni, a certe posizioni crociane di *Poesia popolare e poesia d'arte,* e se nel complicato giuoco formulistico del saggio jacoponico [40] permaneva un certo impaccio entro le distinzioni crociane, già qui comunque si presentava anche una valorizzazione nuova della cultura e del pensiero in vivo rapporto con la poesia. Ciò che poi portava il Russo, nel saggio dantesco,[41] a felicemente combattere la precisa forma di distinzione crociana fra romanzo teologico e poesia e le sue conseguenze di lettura episodica della *Commedia,* con la intuizione della genesi unitaria poetica del poema dantesco nel rapporto unitario e dialettico di poesia e poetica affermato anche nel saggio coevo sulla critica letteraria italiana e la poetica del rinascimento.[42] Intuizione che a me pare essenziale nella trasformazione del clima critico crociano, come meglio vedremo a proposito delle posizioni della *Critica letteraria contemporanea,* soprattutto a causa del geniale recupero storicistico di un elemento scartato da De Sanctis e Croce (riaffiorante nella coscienza letteraria novecentesca in forme più tecnicistiche e intellettualistiche-decadenti) e prima delle nuove elaborazioni della nozione di poetica da parte di istanze storicistiche nella mia *Poetica del decadentismo* del 1936 e da parte di sviluppi fenomenologici nel Banfi e nell'Anceschi.[43]

La discussione col Croce su temi così decisivi collocava il Russo al centro delle esigenze critiche più nuove di quel periodo e lo portava a battere

---

[39] Nel 1930 (*Elogio della polemica,* cit., p. 229) il Russo più fortemente ribadiva il suo rifiuto del « poeta ignorante » e « puro folle » come « bassa illusione romantica ».

[40] Più tardi (*Jacopone da Todi, poeta,* 1952) in *Ritratti e disegni storici,* Serie prima, Firenze, 1960, p. 57, il Russo rifiutava la formula del '26 e affermava direttamente la poesia jacoponica precisando che nella sua vecchia formula c'era soprattutto l'esigenza di « esorcizzare la tentazione di chi voleva fare di lui un poeta ' puro ' ».

[41] *Il problema della genesi e dell'unità della « Divina Commedia »,* 1927, in *Problemi di metodo critico,* cit., p. 39 e sgg.

[42] 1926. In *Problemi di metodo critico,* cit., pp. 81 e sgg. Saggio notevole anche per la capacità russiana di comprendere storicamente la funzione positiva dei commentatori aristotelici del '500 rispetto allo svolgimento della coscienza estetica moderna.

[43] Si veda ora, anche per differenze e sviluppi diversi di una nozione di poetica nel mio esercizio critico, il mio saggio, *Poetica, critica e storia letteraria,* in « La Rassegna della letteratura italiana », I, 1960 e, per una storia della nozione nella critica italiana novecentesca, le pp. 1588-94 del saggio di L. Anceschi, *Le poetiche del Novecento,* nella IV parte di *Momenti e problemi di storia dell'estetica,* Milano, Marzorati, 1961. Non andrebbe poi dimenticato l'uso della nozione di poetica anche nel Petrini, alla cui parziale vicinanza di interessi col Russo ho già accennato.

insieme il vecchio unitarismo materiale, gli aspetti più rigidi del distinzionismo crociano (trasformato in viva unità dialettica), lo stesso pesante unitarismo gentiliano (i cui autentici elementi di vitalità e di stimolo sul rapporto pensiero-poesia erano però così immessi in un vivo circolo di nuovo metodo critico) e a rafforzare la propria tensione all'organico con una maggiore dinamicità interna e con nuove possibilità di storicizzazione attraverso la cultura, l'arte, il pensiero senza perdere l'istanza individualizzante e il valore primo e creativo della poesia. Per non dire del fatto che quella discussione avviava e sollecitava nella critica dantesca nuove valutazioni del rapporto allegoria-poesia, e del valore poetico di parti considerate dal Croce struttura non poetica.

Perché se al nostro sguardo si stagliano qui, con maggior rilievo, dal corpo intero dell'esperienza russiana le fondamentali lezioni di metodo, esse traggono la loro forza dalla loro nascita entro problemi critici concreti in cui l'intervento di Russo portò sempre contributi di nuova interpretazione e avvio di nuovi problemi e di nuove interpretazioni.[44]

Come appunto avviene nei casi ora studiati entro una fase pur dominata dai titoli emblematici delle raccolte, *Problemi di metodo critico* ed *Elogio della polemica,* e, con maggiore impegno di interpretazione diretta di opere e autori, di ricambio fra commento e ricostruzione storico-critica, nella lunga attivissima fase che si concluderà con la nuova più esplicita presa di coscienza (nei volumi della *Critica letteraria contemporanea*) di quelle ragioni del proprio metodo, che si vennero ulteriormente espandendo e chiarendo appunto nella collaborazione dell'esercizio critico e storico concreto con intermedii sintetici ripensamenti e confronti con la situazione critica generale: quali sono la comunicazione di Budapest del 1931, *Tendenze metodologiche della critica contemporanea,* che decisamente innalzava l'insegna di uno « storicismo assoluto »[45] sostenuto da una più chiarita concezione del rapporto fra critica e arte e della stessa nozione della poesia alla luce delle conquistate posizioni di poetica e di « ingenuità di conquista » della poesia,[46] e i saggi del '35 su *Carducci critico* e sul D'Ancona, che (in accordo

---

[44] Si pensi almeno alla discussione e interpretazione dantesca del Gramsci (*Letteratura e vita nazionale,* Torino, 1954, p. 34 e sgg.), il quale, come è noto, sentì positivamente, nel suo dialogo costruttivo con Croce, stimoli di posizioni russiane.

[45] In *La critica letteraria contemporanea,* Bari, 1942, vol. I, pp. 74-76.

[46] Essenziali per lo sviluppo russiano di tali concetti, le pp. 86-88 del vol. cit. che paiono rispondere anche ad avvii spesso andati al di là della stessa successiva meditazione e applicazione del Russo, più fortemente accentuando l'elemento di logica critica interna all'arte e la connessione con le stesse poetiche degli scrittori contemporanei: « Ma se l'arte porta in sé come sigillata e invisibile quella logica critica che governò l'artista nel travaglio della creazione e che si perpetua in ogni lettore che riflette su quell'arte, cotesta arte non può essere dunque vita ingenua e aurorale dello spirito, tutto al di qua di ogni riflessione metafisica. L'ingenuità dell'arte (e l'ingenuità è certamente il suo carattere precipuo) non può essere un'ingenuità di natura, ma un'ingenuità di conquista. L'arte non nasce, ma diventa ingenua, e diventa ingenua attraverso una sempre più attenta purificazione e sublimazione di cultura. La poesia non è una barbarie naturale, ma è una barbarie che si ha per conquista, e la verginità poetica la si possiede veramente quando la si è ben perduta. Essa non è tale all'origine ma nel-

con i capitoli aggiunti nel '35-'36 alle comunicazioni di Budapest), tanto più riassorbono nel metodo interpretativo russiano l'esigenza di una seria considerazione dell'*ars* e della filologia[47] come momenti concretamente necessari di una « lettura storica » così più irrobustita nella sua tenace volontà di comprensione del passato e del passato individualizzato, alla luce di interessi vivi e attuali, ma non in una trascrizione prevaricante di moderne posizioni di filosofia e di storia moderna.[48]

* * *

Nascevano così il commento al *Principe* e i *Prolegomeni a Machiavelli* (1931) in cui il ricambio fra interpretazione organica del pensiero-arte, incentrata nella personalità storica del Machiavelli, e commento storico-linguistico permise al Russo una ricostruzione storico-critica appassionata e lucida, moderna e attenta all'alterità del passato,[49] capace, in un autore così propizio (le stesse scelte dei suoi argomenti sono ispirate alla linea dei suoi interessi per scrittori definiti, costruiti moralmente e intellettualmente, dotati più di « forza » che di « sforzo » e sempre « poeti-uomini » e uomini storici, centrali nella storia di un'epoca e dello stesso spirito umano),[50] di render ragione — dalla formula dell'artista-eroe della tecnica politica alle analisi concrete delle opere — del nesso unitario di storia, pensiero e arte nell'individuazione dell'« umanità-forma », nonché dei vari elementi del linguaggio aulico e popolaresco e dei toni di lucidità tecnica e di oratoria poetica e appassionata della prosa machiavellica.[51]

---

l'evoluzione di un processo spirituale.... Anche le poetiche degli scrittori contemporanei, che danno tanta importanza alla letteratura, al tirocinio, all'arte come mestiere, e fanno nascere la loro produzione poetica e letteraria da una macerazione di cultura, ribadiscono cotesto principio di un'arte e di una poesia, la cui verginità e ingenuità sono una verginità e un'ingenuità di conquista e non di natura.... ».

47 Si veda del resto già lo scritto del '27 su *Machiavelli e il moderno storicismo,* in *Problemi di metodo critico,* cit., p. 225: « dove manca la sensibilità filologica non c'è critica, ma vacue e contraddittorie formule ».

48 Si veda ancora il saggio citato su Machiavelli, cit., p. 226.

49 Più tardi in una conferenza del '42 (*Machiavelli e il problema morale,* riportata come postilla nel volume *Machiavelli,* Roma, 1945), il Russo puntava di più sul limite storico del Machiavelli alla luce di una più piena linea della storia italiana con la presenza del Vico. E riallargava insieme il suo personale orizzonte etico-politico, nell'esperienza dolorosa della dittatura e della guerra, in un più forte nesso fra politica e morale, mentre la prima esperienza machiavellica aveva pur significato per lui un irrobustimento della sua moralità fuori di ogni ulteriore pericolo di moralismo astratto.

50 Esigenza di storia concreta e ideale nel ciclo di una totale esperienza umana per cui Machiavelli e Savonarola segnavano anche due momenti « eterni » dello spirito umano. Esigenza che confluirà, a suo modo, nello sviluppo dello storicismo « simbolico » e immanentistico-trascendentale.

51 Le indicazioni russiane sul linguaggio del *Principe* mi paiono verificate nella loro fecondità anche dall'analisi stilistica di F. Chiappelli (*Studi sul linguaggio del Machiavelli,* Firenze, 1952): e ciò può essere una riprova del fatto che la critica di tipo russiano, al livello raggiunto in quegli anni, offriva termini di base anche ad una critica stilistica e linguistica più difficilmente capace di autonome soluzioni senza l'appoggio di una precedente interpretazione centrale e storico-critica.

E poi, sull'appoggio d'avvio del commento alle *Liriche e tragedie,* del '33, e nella collaborazione fra un commento dei *Promessi Sposi* (1935) espanso nella ricostruzione dei personaggi del romanzo (*Personaggi dei Promessi Sposi*, edito nel 1945, ma realizzato nel '34-'35 come primo corso all'Università di Pisa) [52] e il saggio introduttivo sintetico a quel commento, il Russo arricchiva il problema critico di una grande opera d'arte con il tenace impiego della sua sensibilità storica che gli permetteva di rilevare la mentalità storica e moderna del Manzoni nella costruzione del suo ideale etico-religioso entro una concreta immagine storico-polemica della società secentesca, e con l'approfondimento metodologico del rapporto fecondo fra poesia e struttura al di là della soluzione crociana, in una ripresa nuova della vecchia discussione sulla poesia dantesca. Anche qui la drastica proposta crociana del capolavoro di una oratoria edificante (che pure aveva portato una nuova tensione nel problema critico manzoniano, irrequieto e tormentoso fuori della ferma fede del Momigliano nel «luminoso poeta») veniva oltrepassata nell'affermazione di una radice unitaria poetica anche se, solo più tardi, nel saggio del '41 su *Manzoni poëta an orator,* il Russo più decisamente confermava l'intera poesia dei *Promessi Sposi,* attraverso un processo di svolgimento e di migliore unificazione di una articolazione composita (ma pur sempre dialettica e con radice unitaria) che può dimostrare la fecondità di un metodo più irrequieto e pur coerente nei suoi sviluppi di fronte a certe «conversioni» e ribaltamenti assoluti di un distinzionismo categorico come quello, in questo caso manzoniano, del Croce all'estremo limite della sua vita.

Del Croce il Russo sentiva vivamente la spinta di quegli anni ad una maggiore articolazione della realtà letteraria e poetica (e sentiva insieme di collaborarvi con le sue proprie posizioni, come era avvenuto nel caso di *Poesia popolare e poesia d'arte*), ma in realtà ancora una volta egli si trovava su di un'onda critica concretamente più lunga e si avvantaggiava (anche quando più si adeguava a più precisi termini della problematica crociana) di una visione più unitaria e dialettica della personalità poetica e delle sue espressioni nel suo svolgimento e nella sua storicità: donde il fortissimo sentimento russiano della storica modernità della religiosità manzoniana affiatata con la versione illuministico-romantica del cristianesimo, con il distacco dalla tradizione classicistica e «letteraria», con quell'elemento di realismo che, pur con tutte le distinzioni cresciute rispetto allo stesso schema giovanile dei *Narratori,* lo ricollegava a certi vividi accenni manzoniani del *Verga.*

L'istanza individualizzante e storicizzante, risolta soprattutto nella interpretazione storica integrale delle personalità poetiche, permaneva centrale anche in questa fase della critica del Russo, ed essa lo spingeva tanto più a

[52] Volume a volte più faticoso, ma pure coerente al metodo genetico del Russo e al suo senso dei personaggi come centri vivi di motivi del mondo interiore dello scrittore e della sua prospettiva storica (il caso della conversione non miracolistica dell'Innominato).

risalire al saggio dal commento, dal più vivo affiatamento con l'individuazione poetica nel testo. E così nascono i saggi alfieriani, foscoliani, leopardiani, boccacceschi dell'attivissimo periodo 1936-1943 quando l'estrema applicazione al lavoro significò per Russo anche una rivincita sulla realtà dolorosa degli estremi sforzi della dittatura e una fede attiva nel valore della libera cultura italiana e della sua grande tradizione tanto più viva quanto più riscoperta nei suoi storici problemi e nelle sue grandi personalità umane e poetiche. Sicché la genesi di questa grande massa di lavoro critico è anzitutto pur sempre una genesi morale e latamente politica che non soverchiava ed anzi rafforzava le esigenze di serietà, di preparazione storica e filologico-linguistica, e sollecitava la più aperta espressione di quella forma di nuovo sociologismo lirico-simbolico che, alimentato da una nuova revisione e utilizzazione originale del gentilianesimo, trovava concreto stimolo nella stessa materia di studio costituita soprattutto dal gruppo compatto di Alfieri, Foscolo e Leopardi, poeti-uomini e poeti-maestri della grande tradizione moderna italiana a cui già il Russo aveva assicurato il Manzoni ed il Verga (secondo lo schema ricordato già nell'abbozzo di programma del *Tramonto del letterato*). Poeti-uomini, secondo il *leit-motiv* centrale della critica russiana, ma con il potenziamento della cresciuta integrale considerazione della loro « umanità-forma » nella concretezza della loro *ars dictandi,* della loro cultura, della loro simbolicità storica.

In quest'ultima direzione, l'Alfieri (studiato fra il commento della *Vita* e il saggio inerente del 1935-36, il saggio *Lettura lirica del teatro alfieriano* del 1940 e il commento e l'introduzione al *Del principe e delle lettere* del 1943) [53] prende un eccezionale spicco nella prospettiva storica del Russo come iniziatore, e maestro, di una nuova sensibilità, di una nuova problematica, di una nuova tradizione letteraria con la sua rivoluzionaria concezione del letterato nella sua assoluta indipendenza dal potere politico, con la sua « virginea » e « stellare » libertà, con la sua assoluta liricità che (seppure con una svalutazione assai discutibile della sua autentica dimensione teatrale) più fortemente lo collegava alla lirica di Foscolo e di Leopardi. Mentre nel saggio sulla *Vita* la valutazione degli alfierismi come espressione linguistica della personalità rinnovatrice alfieriana implicava la considerazione effettiva del nuovo problema della lingua dei poeti ora più fortemente affrontato dal Russo, e il rilievo della ricchezza di sensibilità moderna delle pagine alfieriane sull'infanzia, in concorrenza con posizioni rousseauiane e quasi in lontano anticipo di modi proustiani, apriva una nuova direzione di valutazione della modernità alfieriana e dei suoi raccordi con quegli aspetti della sensibilità romantica e postromantica già considerati dal Russo nel saggio e commento delle *Confessioni* nieviane del '34.[54] Mentre con il tipico modo di svolgimento

[53] L'introduzione è integrata poi nel saggio del '45 su *Alfieri politico* e segna così anche un chiaro legame fra le posizioni e gli interessi del Russo verso la fine della guerra e lo sviluppo e le accentuazioni di quelli nel periodo post-bellico.

[54] Anche se nel caso del Nievo il Russo portava una troppo forte cesura fra la poesia del Castello di Fratta e la seconda parte e l'impianto generale del romanzo su

critico e personale del Russo, la interpretazione dell'Alfieri riconfluiva in un potenziamento estremo e polemico della sua stessa coscienza del proprio mito del letterato antiletterato che rivendica la sua libertà interiore dalla contaminazione di una realtà opprimente e mortificante: il mito del « no-man » che, pur nella sua estrema proiezione ben comprensibile in questo periodo di resistenza antifascista, è pure componente genuina della posizione del Russo nella vita e nella letteratura e colora di un accento doloroso e profondo il suo stesso sforzo di intervenire e di affiatarsi con la realtà e la storia, ma mai in forme conformistiche e « gregali ».

Momento di estremo interesse, profondità e coerenza in cui all'interpretazione alfieriana risponde e si lega intimamente quella foscoliana (nel saggio e nel commento del 1940) che accertava, nello svolgimento della personalità del Foscolo, una appassionata tensione a colmare l'estrema divaricazione fra ideale e reale lasciata aperta dall'Alfieri e un'assidua ispirazione etico-politica che, mentre si esaltava in poesia originalissima e mitica (non particolaristicamente pragmatica e illustrativa di pure posizioni morali e politiche) e attingeva una sua universalità e religiosità nei *Sepolcri,* si ripresentava chiaramente anche nelle *Grazie,* in cui la ricerca di un iperuranio poetico significava una forma profonda di protesta e di opposizione alla triste realtà politica della dittatura e dell'imperialismo napoleonico, e così concretamente saldava una possibile frattura eccessiva tra *Sepolcri* e *Grazie,* e portava una significativa battuta di arresto in quella che era divenuta in parte anche una infatuazione di moda per il poema incompiuto in chiave di poesia frammentaria, « pura ». Riproponendo così la vecchia battaglia russiana antiframmentistica e anti-poesia « pura » in una forma che poteva, a sua volta, anche permettere una singolare comprensione di certe posizioni di « letteratura » e di poesia ermetica contemporanea come rifiuto della realtà del tempo fascista, purché (e questo ben si capisce nella preferenza di Russo per Montale fra i poeti contemporanei) non semplice evasione edonistica e formalistica, ma implicitamente tesa da una sua particolare eticità profonda e da una speciale « politicità trascendentale » che il critico viene ora affermando come propria di ogni vera poesia e come sua più particolare configurazione della storicità propria di ogni poesia.

Mentre nel commento e nel saggio sulla carriera poetica di Giacomo Leopardi (1943-44) la fedeltà generale all'immagine desanctisiana e crociana del poeta dell'idillio non escludeva l'accentuazione di una disposizione « ago-

---

cui forse una maggiore considerazione della poetica e della intenzione politica nieviana avrebbe potuto riportare il Russo a una più complessa impostazione e soluzione del problema generale delle *Confessioni,* anche nei rapporti fra la poesia più profonda del tema dell'infanzia e della memoria poetica e le ragioni generali che sorreggono e quella poesia e lo sviluppo romanzesco-autobiografico ed etico-politico di tutta l'opera. E lo cito come uno dei casi in cui le istanze metodologiche del Russo superano a volte le sue soluzioni critiche concrete e confortano l'integrazione di sviluppi e di cambiamenti proprio dentro un possibile sviluppo di impostazioni generali che da lui hanno avuto fortissimo impulso.

nistica » e « antidispotica » (rilevata come vocazione della mente leopardiana al di là dei diversi contenuti [55] fin dall'orazione antimurattiana del '15), che accertava una particolare ascendenza alfieriana storicamente importante e che (seppure non sfruttata interamente ai fini di una più dialettica precisazione della posizione del Leopardi e dei possibili svolgimenti della sua ultima poesia) [56] arricchiva la stessa interpretazione idillica [67] con vive intuizioni (fra originali recuperi di elementi desanctisiani, vossleriani e gentiliani) della complessità della poesia leopardiana,[58] della sua « religiosità » che comunque contrasta con certo idillismo troppo classicistico e riporta insieme alla preoccupazione russiana, più assillante in questo periodo (« senza cielo non nasce mai poesia »),[59] di assicurare alla poesia una sua severità profonda e liricamente simbolica di una storicità non cronachistica e puramente documentaria.

Nel commento diretto dei *Canti* si manifesta poi un'assidua attenzione al linguaggio del poeta e ai rapporti fra la parola nuova e la storia della lingua letteraria, in relazione ad un interesse del critico che si era venuto affermando in una consonanza con nuovi interessi generali in formazione e che, pur raccordato con l'esigenza mai smentita di una interpretazione centrale della personalità poetica e storica e con l'interesse già concretamente

---

[55] « Allo storico quel che importa è la vocazione della mente e non il suo temporaneo contenuto », in *Ritratti e disegni storici*, I, Bari, 1946, p. 217. « Poiché la ricerca della critica è sempre ricerca del tono e non delle caduche e faziose ideologie », *op. cit.*, p. 218.

[56] Se il mio saggio del '36, *Linea e momenti della lirica leopardiana*, nucleo coerente dei miei successivi scritti leopardiani era fuori di ogni suggestione della interpretazione russiana, più tarda, il mio volume del '47, *La nuova poetica leopardiana*, non mancava di recuperare nel Russo almeno l'appoggio del rilevato elemento agonistico e del suo rifiuto della diagnosi crociana della « vita strozzata » (cfr. *op. cit.*, p. 221). E si noti come, pur con contraddizioni che non mancano in questo saggio, così tormentato e così anche significativo per l'« irrequietezza » del Russo e per la ricchezza di spunti che rompono una compattezza più facile e consequenziaria, il critico di fronte alla canzone *Alla sua donna* avverta anche la possibilità di una « poesia della mente » che « non ha presa rapida nella fantasia del lettore, ma intesa e assimilata a poco a poco ha un suo alto fascino, del quale ci si rimorde di aver dubitato » (*op. cit.*, p. 305).

[57] Cfr. *op. cit.*, p. 243 « Accanto al compianto (nella canzone all'Italia) c'è pur l'accento agonistico, un accento si direbbe di natura alfieriana che fu sempre vivo nel nostro scrittore fino all'estremo respiro ». Vedi anche a p. 268 in cui parlando del *Bruto minore* (e con definizione « titanica » pur discutibile) ritrova l'*animus* agonistico e addirittura riconosce in Leopardi « in virginee e gracili forme uno dei bellissimi titani del primo '800 europeo ».

[58] L'isolamento degli idilli « come le sole poesie in cui si realizzi la grandezza del Leopardi è un'aberrazione dovuta al diabolico e ironico risorgere del genere letterario, pur nella mente dei critici più alieni da tali spartizioni. Idilli e canzoni civili possono avere una genesi fraterna e analoga modulazione ritmica », *op. cit.*, p. 257. E insiste sul significato della definizione leopardiana degli idilli come « esprimenti situazioni, affetti, *avventure storiche* del *suo* animo ».

[59] *Op. cit.*, p. 258. E poi: « se gli idilli non fossero battezzati idilli, si potrebbero riconoscerli come preghiera e inni sacri ». E del resto altrove (*op. cit.*, p. 317) per il *Canto notturno* si afferma l'afflato pessimistico-cosmico dell'« idillio » « contemplazione estatica e dolorosa degli aspetti di questo mondo, sia pure visto attraverso i propri avvenimenti interiori » e si riconosce l'« unilaterità » della formula di Leopardi come « poeta degli idilli ». Sicché, a ben guardare, la formula del « poeta dell'idillio » (più che degli « idilli ») era accolta, ma caricata di una complessità e profondità di motivi che ne alterava di molto il significato crociano.

manifestato per la cultura artistica dei poeti, si era venuto svolgendo con maggiore forza in questi anni del suo lavoro fra i commenti citati, il saggio sulla lingua del Verga, del '41, e il commento antologico del *Decameron* del '39. Di cui l'autore sottolineava la novità rispetto agli altri suoi commenti precedenti in quanto commento linguistico, affrettandosi però a chiarire che tale suo più forte interesse non era una « conversione » dato che la sua interpretazione linguistica non voleva avere « un carattere rettorico e strettamente lessicale, ma un carattere estetico e storico: le note linguistiche sono preparazione all'intelligenza dell'arte del Boccaccio ».[60] Programma di commento storico-linguistico che sostanzialmente si realizzava come un modo di arricchimento della linea centrale del Russo [61] al livello di esigenze più nuovamente consolidatesi, entro una volontà di assimilazione e di ampliamento storico e tecnico della sua critica in questo periodo di feconda espansione che più naturalmente chiedeva alla sua metodologia funzionale uno sforzo effettivo di moltiplicazione dei propri strumenti interpretativi e dei propri modi di accostamento alla poesia.

E fra questi va calcolato, a questo punto, anche quel modulo di « postilla critica », intermedio tra il commento e il saggio a ritratto e disegno storico, che più tardi il Russo, presentando il volume delle *Letture critiche del Decameron,* nel 1956, giustificherà come la forma sua di una critica « vera e propria che favorisce una lettura puntuale dei testi » (e dunque proseguimento e consolidamento del lavoro di commento a piè di pagina) accanto al lavoro dello storico (« storia quella che traccia ritratti e disegni storici »).[62] Con una distinzione che può suscitare dubbi e discussioni sulla precisa qualifica distintiva di « storia » e « critica vera e propria » dei due momenti accennati entro la più generale ispirazione integrale dello storico-critico, ma che comunque ben sottolinea, nella fase che siamo venuti ricostruendo, e

---

[60] *Decameron,* a cura di Luigi Russo, Firenze, 1939, p. VII. Ed è evidente la coerenza a tale impostazione quando si ripensi agli esempi concreti della sua attenzione linguistica: le note sul colorito artistico idiomatico della novella di Chichibio o dell'Angiolieri o di Frate Alberigo come proprio di una civiltà artistica matura che « sicura del suo linguaggio, distingue le particolari e diverse lingue dei suoi personaggi » (commento citato, p. 421) o al rilievo del linguaggio rusticale della novella della Belcolore in accordo con il centro persistente che « la lingua muta col mutare dell'ispirazione » (p. 464) e la conseguenza che una critica linguistica e stilistica è sempre integrazione, non alternativa autonoma, di una critica che parte dal centro dell'ispirazione personale-storica.

[61] Ché anzi, proprio nel capitolo sulla lingua, aggiunto nel '41 alla sua monografia verghiana (che è comunque la prova più concreta dell'esigenza russiana di verificare la fecondità della più recente dimensione del suo metodo critico proprio nella sua applicazione al primo suo grande lavoro), chiaramente teneva a precisare (pur cercando di affiatarsi con la problematica aperta da De Saussure e Bally e ricavandone comunque un ausilio concreto a meglio scandire il passaggio dai *Malavoglia* a *Mastro Don Gesualdo*) la sua forma di utilizzazione di una critica linguistica come una « nota », un « episodio » della critica letteraria. Mentre (con una polemica che più tardi si farà anche più acre e duramente preclusiva) sin d'ora si nega una autonomia della critica linguistica come descrittiva statica della maniera espressiva di uno scrittore (*Giovanni Verga,* ed. 3ª, Bari, 1941, pp. 360-61), ricaduta, anche quando si presenta con la più chiara ambizione di critica stilistica, nella vecchia critica grammaticale se non rampolli « dall'interno di una critica come storia del mito etico-lirico dello scrittore studiato ».

[62] *Letture critiche del Decameron,* Bari, 1956, p. IX.

nel momento particolare rappresentato dall'interpretazione boccaccesca, l'ansia dell'autore di controbilanciare la velocità sintetica e formulistica e la tensione alla definizione della realtà personale-storica dell'opera d'arte entro una storia di nuovo sociologismo lirico-simbolico, con la ricchezza particolareggiata della lettura più puntuale dei testi. Anche se questa stessa si profila sempre nettamente in una direzione estetico-storica e organica e mai in una valutazione del particolare in sé e per sé. Ché proprio queste « postille » e poi « letture » critiche del *Decameron* si rifanno assiduamente a centri di interpretazione storico-critica della posizione del Boccaccio fino all'identificazione del nucleo lirico-simbolico di una nuova religiosità che valorizza nuovamente i temi dell'intelligenza e della cortesia, dell'eroismo erotico-cavalleresco, della giovanile e sana sensualità, anche nei loro rapporti con temi e aspetti medievali, in una nuova prospettiva di civiltà mondana in cui il Boccaccio porta insieme la sua spontaneità di poeta e la sua serietà di uomo e di uomo storico, l'ispirazione « totale e non meramente estetica » dell'arte sua.[63]

Né sfuggirà il fatto che in questo periodo la fedeltà alla storia monografica non escludeva realmente una implicita disposizione a una storia letteraria, quale risultava, mercé la valorizzazione della poetica e della « politicità trascendentale », nel vivo rapporto di problemi artistici e di posizioni storiche e spirituali che venivano a collegare Alfieri, Foscolo, Leopardi, Manzoni. Mentre più esplicitamente, in quello stesso giro di anni le qualità storiografiche del Russo si esercitavano nelle vigorose delineazioni di quadri storico-letterari premessi ai volumi antologici del manuale per i licei, *I classici italiani,* con il quale il Russo, direttamente e con la collaborazione di scolari ed amici, proseguiva anche quella sua attività di educatore delle giovani generazioni, che è tutt'altro che trascurabile nel rilievo della sua presenza intera nella cultura italiana e del rapporto vitale fra le sue posizioni di studioso ad altissimo livello e il sentito dovere di collaboratore della formazione storico-critica dei più vasti settori della gioventù italiana. Quadri a cui sono da aggiungere, sempre fra il '38 e il '40, il capitolo sulla letteratura religiosa del Duecento e la conferenza a Budapest sulla letteratura italiana del Settecento, e con i quali il Russo impiantava in parte la

---

[63] Commento citato, p. 322. E vedi anche pp. 336 e 342, in cui lo sforzo del Russo di ampliare le definizioni correnti del poeta dell'intelligenza, della saviezza ecc. non solo è guidato da un più forte bisogno di reagire (pericolo a volte pronunciato anche in lui ed anzi eccessivamente segnalato da altri come uno degli aspetti della sua critica definitoria e formulistica) alla ristrettezza della formula in cui « non si esaurisce l'arte del poeta », ma si riconduce a individuare una più interna sorgente di poesia organica in una posizione che, anche nella polemica e nella satira, è soprattutto affermazione e rivelazione di una fede e di « una verità positiva, nuova », di « una nuova religione di natura che l'ultimo '300 e spiegatamente tutto il '400 viene rivelando ». Donde — contro le ipotesi di un Boccaccio medievale a cui pure il Russo poteva dare un certo avvio con certe precisazioni sulla cornice, sul linguaggio, su temi medievali, con la stessa critica alla interpretazione sette-ottocentesca della polemica antifratesca del Boccaccio → la salda intuizione storicistica e critica di un'arte spontanea e insieme « trascendentalmente » simbolica di uno svolgimento storico centralmente innovatore.

trama di quella storia della letteratura italiana che sarebbe stata l'impegno e l'assillo maggiore dei suoi ultimi anni, la mèta solo parzialmente raggiunta della sua sempre più maturata vocazione di completo storiografo.

E quei quadri e saggi storico-letterari, folti di indicazioni e di problemi originali, coerenti alle interne esigenze dello studioso e ben affiatati con una conoscenza diretta di problemi storici e filosofici, al di là dell'intenzione storiografica pure implicita nella stessa insegna di « ritratti e disegni storici » che venne inaugurata pure in quegli anni, approfondivano, nella irrequieta densità delle prospettive storicistiche russiane, quel bisogno di periodizzazione, di collegamento storico generale delle singole personalità poetiche (già di per sé interpretate in un complesso convergere in esse di nessi e di riflessi storici), che veniva più distinguendo la sua disposizione ad una forma di intera storia letteraria dalla forma più rigorosamente monografica di tipo crociano.

* * *

Questa lunga e attivissima fase di lavoro critico, fondamentale nello svolgimento e nelle offerte concrete della critica del Russo, trova il suo esplicito corrispettivo di dichiarazione metodologica nell'opera del '42, *La critica letteraria contemporanea.*

Quest'opera, in cui lo scrittore sistemò vecchi saggi di discussione critica, e ne aggiunse molti nuovi, entro un'unica prospettiva non di « panorama » di storia della critica, ma di storia vissuta e di « breviario » o « carta di lavoro di un critico militante »,[64] vale certo anche per la ricchezza di definizioni e di giudizi sui critici considerati prevalentemente nelle loro implicite o esplicite tendenze metodologiche, ma soprattutto si impone alla nostra attenzione come una nuova più potente presa di coscienza da parte del Russo della propria metodologia che viene sollecitata a manifestarsi in forma di viva esperienza dialettica dal continuo intreccio fra giudizio e proposta personale, fra esposizione di problemi e proprio intervento di adesione e di polemica.

Ne risulta un'esuberante nuova espressione dell'intera personalità russiana matura, con il suo ideale di partecipazione del critico e dello storico ai problemi vivi del proprio tempo e di quelli del passato (perché gli « spettatori della storia » avvertono i particolari, ma non « quello che è il segreto di una questione e della prospettiva dell'insieme » [65] e perdono la possibilità di « cogliere il simbolo storico di un'opera »),[66] con la sua fiducia nel lavoro e nella realizzazione effettiva (« lavoro che è poi sinonimo di larghezza e di vivacità di interessi », ché « i grandi ingegni abulici non sono mai esistiti se

---

[64] *La critica letteraria contemporanea,* Bari, 1942, I, p. 8.
[65] *Op. cit.,* III, p. 79.
[66] *Op. cit.,* III, p. 76.

non nella fantasia narcisia degli stessi interessati e nella ipocrita pietà degli amici »),[67] con la sua esigenza di assoluta distinzione fra un cieco vitalismo e la « classicità » di una vita realizzata in valori posseduti e definiti: « tanto affrettarsi (dice per il Tilgher) tanto anelare, tante pazze illusioni di accesa fantasia, tanto farneticare di filosofemi e di superamenti, per poi inabissarsi in quella fetente cloaca, per dirlo alfierianamente, che è la Vita, tutte le volte che questa è considerata al di qua della fermezza stilistica della poesia o della fermezza concettuale della filosofia o della conclusiva nettezza ed efficacia dell'azione ».[68]

Posizioni generali cui corrispondono, in sede più strettamente critica, la rinnovata opposizione all'adeguazione dell'opera d'arte sia con il semplice impressionismo (pur accolto funzionalmente come « formazione iniziale, esperienza preliminare di ogni critico » e senza di cui « si va diritto non alla critica filosofica, ma alla critica logicizzante, astratta, generica, anestetica in cui tu non senti alcun odore della poesia giudicata » [69]) sia con l'aggiunta poeteggiante, metaforeggiante e musicalistica,[70] sia con l'accostamento privo di ogni affiatamento con la storia del problema critico trattato,[71] sia con l'opposta considerazione della poesia « pura » e « fuori della storia » o in questa materialmente perduta e dissolta, dato che la poesia « è figlia del tempo, ma perché essa innanzi tutto è genitrice di quel suo tempo.... altrimenti come semplice figlia o voce del tempo, essa diventa il documento, la testimonianza di un progresso ideologico, ed essa può essere brutalmente agganciata allo sviluppo di questa o quella filosofia contemporanea ».[72]

Non sarà il caso certo di discutere qui la esaurienza e precisione dei giudizi su molti critici che una prospettiva più distaccata e allargata può riconsiderare con ben diversa valutazione della loro presenza storica e degli elementi da loro offerti anche a quella parte di una nuova generazione critica che pure nel Russo trovò uno dei suoi punti di appoggio più sicuri e che può riconoscere soprattutto in lui il proprio avvio storicistico. Ciò che qui importa è segnare fortemente l'importanza di questo libro nello sviluppo e nella centrale maturazione della metodologia russiana e nella sua presenza attiva nella discussione critica di quegli anni ormai postcrociani, quando il critico trovò la forza di raccogliere tutta la propria esperienza di lavoro concreto e di discussione, e di proiettarla in avanti, acuita in alcune proposte centrali. Con cui egli tendeva non solo a superare le forme critiche per lui corrispettive di poetiche e atteggiamenti morali e culturali o addirittura ormai arretrati (e combattuti già al livello del *Tramonto del letterato*)

---

67 *Op. cit.*, III, pp. 48-49.
68 *Op. cit.*, II, p. 319.
69 *Op. cit.*, I, pp. 99-100.
70 Mentre riconosce essenziale quell'oratoria del gusto, quella didascalica con cui il critico « eccita se stesso e il lettore per suscitare un'atmosfera propizia, per determinare un'assonanza spirituale ecc. » (*op. cit.*, I, p. 105).
71 *Op. cit.*, I, p. 181.
72 *Op. cit.*, II, p. 320.

o ripresentanti per lui nuovi aspetti di letteratura pura, di confusione fra evasione e impegno solo esistenzialistico,[73] tanto più assillanti per lui nella crisi etico-politica dell'ultimo periodo fascista e nella prospettiva di nuove aperture politiche e culturali, ma anche a vincere i limiti di irrigidimento dello stesso storicismo idealistico fatto avanzare il più possibile con un'interna dialettizzazione e collaborazione degli elementi più storicistici del Croce e del Gentile e portato, sempre più, a farsi concreto strumento storico più duttile e operativo. Ché lo storicismo prende in lui il carattere di « un problema sempre aperto, perché è tutta l'esperienza in fieri »[74] e l'idealismo è sentito soprattutto come « filosofia della storia », « filosofia » a cui collaborano tutti gli storici di buona volontà e di buona lena.[75]

L'accento storicistico batte sempre più forte e perciò la discussione più interessante è proprio quella che il Russo svolge in direzione più chiaramente storicistica, con quelli che egli considerava i suoi più vicini maestri: e con ciò il Russo difendeva anche il suo concreto inserimento in una linea di cultura accettata sostanzialmente, anche se effettivamente sopravanzata in quello stesso rilievo in essa di elementi storicistici più precisi e a lui più congeniali che non sarebbe stato possibile a un semplice scolaro privo di un suo proprio punto di vista e di una più larga prospettiva storica recuperante a sua volta elementi del fondamentale antefatto storicistico desanctisiano, che meno erano passati nelle singole posizioni del Gentile e del Croce.

Entro quei termini di discussione con quelli che rimangono del resto i due maggiori filosofi italiani del primo Novecento, il Russo, che con i suoi interventi dal 1920 in poi poteva vantarsi di aver collaborato allo stesso svolgimento della metodologia crociana in senso storicistico (e forse, sia detto una volta per tutte, egli finì a volte, specie in questo periodo, per qualificarla generalmente più storicistica di quanto non fosse), sempre meglio ora apriva una via che andava al di là di quanto il Gentile poteva offrire di stimoli anticrociani e postcrociani e di quanto lo stesso Croce poteva raggiungere conclusivamente anche nei suoi sviluppi più interessanti.[76] Una via appoggiata soprattutto (nei presupposti russiani della umanità-forma e della poesia come riconquista di spontaneità su di un'ecatombe di cultura, di pensiero e di storia) sul più deciso rilancio della nozione di poetica e del suo storicismo configurato come nuovo sociologismo lirico-simbolico, con cui egli imprimeva una spinta più unitaria e vigorosa al suo

---

[73] Non senza lo sforzo di comprendere, e proprio alla luce della sua passione etico-politica, le ragioni dell'ermetismo (*op. cit.*, III, p. 245) come evasione « dall'opprimente menzogna del mondo offeso ». Pur aggiungendo: « Ma poi mi accorgo che non è del tutto vero neppure questo ».

[74] *Op. cit.*, I, p. 145.

[75] *Op. cit.*, I, p. 11.

[76] Si pensi in tal senso allo stesso tentativo del Sapegno di trarre dalla teoria della circolarità dello spirito e da una pagina della *Poesia* (Bari, 1936, p. 131) un preciso appoggio crociano in direzione della ricostruzione di una storia letteraria (in *Prospettive della storiografia letteraria*, in « Approdo », I, 1958). E si veda in proposito quanto io dico nell'articolo citato, *Poetica, critica e storia letteraria*.

sentimento dialettico della personalità poetica e del suo rapporto e significato storico. E molte pagine andrebbero citate a verificare la complementarità delle due proposte e la loro efficacia propulsiva in una direzione che è tuttora un problema aperto di riconquista di una storia letteraria che non perda mai l'autentico delle personalità concrete e nelle personalità la realtà della loro intera storicità-umanità e della loro consistenza poetica.

Distinta energicamente dalla svalutazione desanctisiana-crociana come puro « mondo intenzionale » [77] e da un'accezione intellettualistica e puramente tecnico-letteraria,[78] la poetica veniva ora affermata centralmente non come una « estetica.... e nemmeno una semplice stilistica platonica che lo scrittore tenga presente per l'esercizio della sua arte, la sua *ars dictandi,* il globo delle sue idee estetiche, ma il mondo stesso e di teorie estetiche, e di miti passionali, morali, politici che costituiscono la *humus* su cui nasce in concreto la sua poesia, e che si parte dalla sua poesia ». E attraverso di essa il Russo ritrovava « infiniti raccordi con la generale storia della letteratura », precisando che « sta al fiuto, alla discrezione e alla sobrietà dello storico di accennare a quelli che sono soltanto necessari, comandati dai testi ».[79]

Insieme, in quello stesso gruppo di pagine, nate dalla discussione sul Gentile, sul rapporto Gentile-Croce e sulla presenza attiva della storiografia desanctisiana, si affermava l'esigenza (già concretamente esercitata dal critico e non dunque proposta metodologica astratta) di un nuovo storicismo critico basato sulla relazione dialettica fra poesia e poetica, di un sociologismo « postcrociano » distinto dal sociologismo solo filosoficamente simbolico del Gentile, di un nuovo sociologismo come « storicismo lirico-simbolico ».[80] che, implicando una sintesi rinnovatrice degli elementi più vivi del gentilianesimo e del crocianesimo, rappresentava effettivamente nella sua globalità una apertura nuova, atta a sostenere non solo l'esercizio concreto russiano, ma una direzione storico-critica capace di prospettive e di affiatamenti diversi in campo postcrociano e non crociano al di là di quanto il Russo stesso abbia potuto fare nella circolarità delle sue istanze, della sua cultura e nella precisa e personale configurazione di quella formula.

Ché, senza accettare certe accuse di pura reincarnazione gentiliana venute poi da parte di crociani ortodossi, si potrà certo osservare che se il

---

[77] *Critica letteraria contemporanea,* cit., II, p. 77, importantissimo contro la separazione assoluta fra storia della poesia e storia della cultura.

[78] Pur con variazioni di accento percepibili in questi stessi anni quando intuiva, non interamente sfruttandolo, il rapporto fra poetica e coscienza critica del poeta (vedi nel capitolo del 1941 del *Verga,* ed. 1945, p. 385) o viceversa troppo puntando isolatamente sulla poetica come « meditazione intorno all'arte » (nel saggio leopardiano, in *Ritratti e disegni storici,* cit., I, p. 225). E si potrà ancora osservare qualche oscillazione fra la intuizione della poetica come tensione generale di un'epoca e di una corrente (riconducendo ad un'implicita affermazione di essa lo stesso Croce nel suo rapporto Alfieri-*Sturm und Drang*) e l'insistenza sul carattere personale « idiotistico » della poetica (p. cit. del saggio leopardiano). Ma oscillazioni a lor modo feconde per nuovi e più interi e articolati sviluppi di quello strumento storico-critico.

[79] *Op. cit.,* II, p. 84.

[80] *Op. cit.,* II, p. 79.

carattere lirico-simbolico del suo storicismo salvaguardava la duplice istanza dell'individualità e della storicità e combatteva il pericolo di perdere il senso di una storia *a parte subjecti* e di cadere in forme storiche deterministiche, esso importava in quella precisa formulazione qualche rischio di una « simbolicità » troppo generale e sommaria, di una minore concreta considerazione dei più minuti e precisi elementi, nello svolgimento della personalità e della storia letteraria, di storicizzazione artistica, culturale, civile con dietro certi limiti propri di una concezione generale idealistica.

Ma nell'ambito di una cultura, che del resto egli tanto aveva arricchito con le sue native istanze realistiche e con la complessità di una critica in cui rifluivano il suo fondamentale senso storico e gli stessi suoi impegni morali e politici (che lo portavano già allora a superare il corrispettivo puramente liberale dell'idealismo crociano), ciò che poteva essere un limite del suo storicismo nel senso sopra indicato, pur corrispondeva, come dicevo, all'esigenza ben sua di combattere il pericolo di appiattire la poesia (che fu per lui anche una forma di fede profonda nell'autentico e nell'inventivo, nell'originale dell'uomo) in una pura e semplice rappresentatività documentaria e in una continuità di contenuti e di temi, e quello di isolarla e impoverirla in una liricità astorica e priva di una profonda forza storica-umana.

* * *

La situazione nuova del dopoguerra, fra la sollecitazione dello spirito della resistenza e delle luminose speranze del '45, i cupi riflessi delle rovine e dei lutti della guerra e il precoce affiorare delle resistenze conservatrici e del nuovo dominio clericale, agì come una nuova potente scossa stimolatrice sull'intera personalità del Russo. Il quale negli impegni universitari dell'insegnamento, sempre più sentito nel suo intero valore scientifico e civile, della direzione dell'Università e della Scuola Normale Superiore di Pisa (che governò con nuovo spirito democratico e con attivissimo fervore fino al suo allontanamento ad opera del Gonella per ragioni chiaramente faziose) e nel nuovo impegno di direttore di « Belfagor » cui dette una chiara prospettiva di storicismo aperto e di lotta per una cultura libera e democratica, venne rivelando una rinnovata capacità di ricambio fecondo fra la sua attività di critico e di storiografo e la sua vocazione e missione di polemista etico-politico geniale e vigoroso, dotato di una più ricca gamma di toni ironici, sarcastici, sdegnati e addolorati. Che riconfermano e approfondiscono le sue genuine qualità di moralista e di scrittore capace di cogliere temi di fondo e, spesso anche più efficacemente, segni minori ma non meno sintomatici della meschina cronaca di un « ateismo » utilitario sfacciato e di un nuovo *ruere in servitium*, innalzati dalla sua genialità inventiva e dal suo gusto del particolare di costume a simboli concreti di una vicenda ripugnante di conformismo, di incultura, di disprezzo, da parte della nuova classe dirigente

clericale, della grande tradizione risorgimentale e resistenziale e delle ragioni ardenti di una spinta democratica dal profondo di un mondo sociale ignorato e tradito per secoli di cui egli aveva già còlto giovanissimo, come critico, l'umanità e la schiettezza nella intuizione sociale del Verga.

E del Verga ora più chiaramente affermava il carattere di poeta della « povera gente », di preparatore poetico di un nuovo assetto sociale,[81] ricollegando ancora a lui la sua poetica del « tramonto del letterato » alla luce della quale si rinnovava la sua speranza in una nuova letteratura realistica, ma non documentaria, fuori dei limiti tanto da lui combattuti del calligrafismo e dell'ermetismo, e nuovamente, anche se saltuariamente, da lui studiata con un rinnovato interesse di critico dei contemporanei.[82]

Mentre più assiduamente e impegnativamente la sua attività di critico e storico si volgeva con maggior vigore a sviluppare le posizioni implicite nella sua nozione di « politicità trascendentale » dei poeti in una più forte accentuazione della sua attenzione all'aspetto etico-politico degli scrittori dell'Ottocento e del primo Novecento con una serie di saggi (da *Alfieri e l'uomo nuovo europeo,* ai saggi foscoliani sull'*Ortis,* sulla storiografia politica del Foscolo, al discorso sui *Poeti-numi del 1848,* ai saggi sulla critica machiavellica e dantesca del Cuoco, del Foscolo, del Mazzini, fino a certe note illuminanti sulla poetica del Pascoli e del Fogazzaro indagata nel suo fondo etico-politico), che vennero, nel 1960, significativamente raccolti in un volume, uno dei più belli e compatti del Russo, sotto il titolo di quel saggio, *Il tramonto del letterato,* che ancora una volta il critico sentiva il bisogno di ripubblicare a segnare la propria continuità più profonda, entro la ricchezza e complessità delle sue varie fasi, intorno a quella che era stata sin dal '19-'20 la sua poetica, la sua personale immagine del letterato moderno, la sua essenziale prospettiva di critica e di storiografia. E che ora si ripresentava con nuovo vigore nello sviluppo della sua presenza nella cultura e nella critica del dopoguerra, rinforzata nelle sue ragioni storiche ed etico-politiche dal suo più diretto impegno civile (il letterato nuovo viveva più che mai nella sua personale partecipazione, di attore e non spettatore, alla vita della cultura e della civiltà contemporanea), dal suo sentimento di collaborare sempre in prima persona e fuori di ogni forma « gregale » — e quindi con un costante margine di libertà mai ripudiato — ad una opposizione attiva e progressiva in cui il « no-man » di tipo alfieriano acquistava una più positiva componente di intervento nella trasformazione di una società ingiusta e conservatrice, e in cui lo stesso sviluppo della sua posizione politica

---

[81] *Il tramonto del letterato,* Bari, 1960, p. 518.

[82] Con scelte per lui significative: come lo Jovine della *Signora Ava* e delle *Terre del sacramento,* il Pratolini delle *Cronache di poveri amanti,* o il *Gattopardo* del Lampedusa, e con rilievi anch'essi significativi sul « narcisio amore per la sua bravura » e sulla « concittadinanza provvisoria » con i contadini del Sud del Levi di *Cristo si è fermato ad Eboli* o sulla mancanza di svolgimento storico di Moravia o sui limiti di « maniera » del linguaggio dialettale di Pasolini e magari, in campo cinematografico, sull'evasività della *Dolce Vita* di Fellini.

da un liberalismo già aperto a istanze democratiche e sociali [83] a più precise prospettive democratiche e socialiste, gli permetteva di chiarire a se stesso la essenziale tensione democratica di tutta la sua attività e della sua stessa critica e storiografia letteraria.[84] Realizzando così anche un significativo accordo con gli svolgimenti di un settore della cultura storicistica-idealistica, a cui era stato sempre più vicino (Omodeo, De Ruggiero, per citare alcuni), verso uno storicismo più concreto e risentendo l'incoraggiamento di una propria originale consonanza con quella che era stata l'esperienza maggiore e meno dogmatica del marxismo italiano fra le due guerre: quell'esperienza gramsciana di cui egli faceva gioiosamente la « scoperta » in un'importante conferenza del 1947, rallegrandosi poi che il Gramsci stesso avesse, dal carcere, ben rilevato in lui e nella sua critica una tendenza democratica e quella dominante continuità desanctisiana [85] che, come vedremo, sarà da lui stesso tanto più fortemente riconosciuta ed esaltata come all'origine della sua critica e storiografia e come prima ragione delle sue stesse resistenze all'ortodossia crociana e ai limiti di questa rispetto alla propria visione storicistica, dialettica-unitaria, della poesia e della storia letteraria.

Ma, pur con sbalzi di diversa accentuazione, che sono corrispettivo della stessa feconda irrequietezza del Russo e delle effettive difficoltà di nuova sistemazione intera delle sue complesse e mosse esigenze critiche e metodologiche, la più forte tendenza del suo storicismo a rinnovarsi in forme sempre più storiche-concrete non implicò, al solito, conversioni radicali e l'abbandono di istanze fondamentali che avevano avuto modo di manifestarsi molto chiaramente in quelle stesse formule del sociologismo lirico-simbolico, della poetica, della politicità « trascendentale »; i cui aspetti più compendiosi e rapsodici egli pur tendeva ora a ridurre concretamente in uno sforzo maggiore di interpretazione storica più particolareggiata (e con un'insistenza maggiore sui nessi espliciti e più circostanziati fra poeta e storia e fra storia letteraria e storia civile, sociale, politica), ma di cui non volle mai rinnegare le ragioni più interne.

Infatti se la più forte spinta storicistica concreta è ben rilevabile in tutto l'arco assai lungo e di varia intensità dell'attività russiana di quest'ultimo quindicennio e se il distacco sempre maggiore dal crocianesimo è avvertibile nel suo esercizio critico e nelle più sparse e meno circolari di-

---

[83] Che è il senso da dare alle parole con cui nel 1942 definiva il liberalismo come « un regime religioso e non un particolare ordinamento giuridico, che può ben riempirsi del contenuto sociale offerto dai tempi.... » (*La critica letteraria contemporanea*, cit., I, p. 144).

[84] Tutta da vedere in proposito è la prefazione del *Dialogo dei popoli*, cit., e specie le pp. XIX-XXIII in cui il Russo rivedeva la sua attività critica come ispirata ad una concezione democratica progressiva (riconosciutagli dal Gramsci) e maturata attraverso il De Sanctis.

[85] Si veda in proposito la nota a p. 513 del *Tramonto del letterato*, cit., dove il Russo dice di aver scritto il saggio su *Verga poeta della povera gente* e quello sul *Di Giacomo poeta grande del reame di Napoli*, « quasi per rispondere ai voti che fece Gramsci, nelle sue carte, sulla mia critica letteraria, orientata verso il De Sanctis e sulla letteratura popolare ».

chiarazioni metodologiche (si pensi almeno alle sue autorecensioni in occasione di ristampe dei suoi vecchi libri tutte tese a rilevare soprattutto i dissensi del suo storicismo dallo storicismo più debole del Croce [86] fino a decise dichiarazioni sui rischi crociani di un ritorno alla critica delle bellezze e dei difetti e sul limite del generale distinzionismo crociano avvertito nuovamente anche nella separazione fra poesia e letteratura),[87] la sua stessa polemica col Croce non è mai priva del riconoscimento dell'importanza della lezione del Croce e del Gentile,[88] fino all'ultimo ricordati fra i suoi maestri anche se posposti più decisamente al magistero desanctisiano. E non solo su questo punto egli si trovò a distinguersi nettamente dalla tendenza marxistica ad una esclusione del Croce dalla linea vitale desanctisiana, ma sempre tese a distinguere il proprio storicismo aperto e la propria preoccupazione assillante di non perdere mai il valore della poesia e la comprensione storicistica dell'originalità del passato dalle precise forme della nuova critica marxistica. La quale, prima aggredita violentemente nelle sue prime manifestazioni come gabellamento di novità di tendenze storicistiche già vive dal De Sanctis a lui stesso e come interpretazione « contenutistica » della stessa politicità dei poeti,[89] poi ammonita più blandamente di correre il rischio di prevaricare la realtà dei testi (rischio pur riconosciuto come inerente ad ogni tendenza critica nuova),[90] rimase da lui sostanzialmente limitata a « velleità » fino alle ultimissime pagine del *Compendio storico della letteratura italiana*; in cui però riconosceva, più di quanto non avesse fatto precedentemente,[91] il carattere di solo critico « marxista » al Gramsci rilevando l'importanza della lettura delle sue opere postume « che hanno arricchito la cultura dei giovani, e li hanno liberati da quel conformismo o crociano o gentiliano che essi avevano avuto per il passato » [92] meno calcolando, in quel preciso contesto, l'efficacia che in quel senso aveva avuto, già in periodo crociano, anche la sua personale versione storicistica.

---

[86] Battendo sulla novità non crociana del metodo genetico, della nozione di poetica, della valorizzazione dialettica del diverso dalla poesia contro la rigida distinzione poesia-non poesia, della integralità nuova del proprio storicismo.

[87] Nel primo saggio pariniano del 1959 (in *Ritratti e disegni storici*, Serie seconda, Firenze, 1961, p. 399), il Russo precisa in proposito: « Il Croce, dalla sua comunicazione del 1908 sulla liricità fino a *La poesia* del 1936, aveva sempre maturato e tenuto fede a un concetto puro della poesia, distinto e vorrei dire distillato rigorosamente non solo dalle altre forme dell'attività dello spirito, ma anche dalla stessa letteratura in cui doveva confinare Orazio, Molière, Goldoni...; in tale nobile recinto sarebbe potuto rientrare anche lo squisito *poeta* del *Giorno* e delle *Odi* ».

[88] Si veda il lungo capitolo dedicato al Croce e al Gentile nel *Compendio storico della letteratura italiana*, Messina-Firenze, 1961, pp. 749-757 con l'importanza data alla collaborazione e polemica dei due maestri, in funzione di una concezione della poesia opposta alle vecchie concezioni « letterarie » e a quelle intellettualistiche o sensualistiche decadenti.

[89] Si vedano in proposito *La critica letteraria e il marxismo* (« Belfagor », I, 1946, pp. 123-25) e *Pretesti marxistici su una novella del Verga* (« Belfagor », 2, 1951, pp. 223-25). E, contro l'interpretazione marxistica del De Sanctis, « Belfagor », 6, 1952, p. 611.

[90] Cfr. *Il teatro di Carlo Goldoni* (1960), in *Ritratti e disegni storici*, Serie seconda, Firenze, 1961, p. 359.

[91] Quando risolveva la posizione del Gramsci in una posizione sostanzialmente « desanctisiana » (vedi « Belfagor », 2, 1951, p. 224).

[92] *Compendio storico della letteratura italiana*, cit., p. 800.

Da queste ed altre dichiarazioni può ricavarsi un elemento di quell'abbozzo di una lotta su più fronti, che, se meno profonda ed efficace per la minore profonda dialettizzazione della propria posizione con quelle della critica e metodologia più recente, si presenta effettivamente entro l'attività dell'ultimo Russo: contro il crocianesimo ortodosso, contro le vecchie forme impressionistiche, psicologistiche, sensibilistiche, contro la critica stilistica e la sua pretesa insieme di novità, di autonomia, di autosufficienza e capacità di esaurienza del fatto poetico[93] (e contro di essa la polemica e la preclusione era tanto più dura e addirittura impaziente e certo meno dialetticamente feconda di quei possibili tentativi di riassorbimento parziale e personale che si erano in lui a lor modo manifestati nel caso del problema linguistico negli anni dell'immediato anteguerra),[94] ma anche, ripeto, rispetto alla critica marxistica così come egli la individuava e se la rappresentava nella sua generale impostazione e autonoma sufficienza, pur nella chiara maggiore vicinanza di elementi storici.[95]

D'altra parte anche nella introduzione del '60 al *Tramonto del letterato* il Russo si preoccupava di presentare i saggi in esso contenuti come un aspetto, più rilevato in senso politico, della intera ricostruzione storico-letteraria dell'Otto-Novecento cui intendeva più tardi procedere, e confermava insieme che anche qui egli era rimasto sostanzialmente fedele al suo canone di « politicità trascendentale »,[96] a quella sua idea della « patria celeste » dei poeti in cui configurava ancora la sua esigenza di far valere, nella massima tensione storica, il valore nuovo e originale della poesia, magari ancor meglio precisando il centro della sua preoccupazione storicistica non

---

[93] Cfr. « Belfagor », 1, 1957, p. 1 (per il richiamo a De Lollis e Petrini come veri iniziatori della critica del linguaggio poetico e per i « vanti » di novità dei nuovi critici stilistici); e « Belfagor », 5, 1958, p. 570 contro la « critica delle ragnatele » o degli « apolidi ». In « Belfagor », 3, 1952, p. 351, il Russo considerava la critica stilistica solo come una delle « forme preliminari » della critica storica.

[94] Ed è semmai su quella base più sua che egli esaminava ora il « linguaggio storico » della *Gerusalemme* o, più recentemente, il linguaggio pariniano.

[95] E si potrà ricordare il fatto che vari scolari, specie più recenti, del Russo si sono volti ad una critica più chiaramente marxistica e che il Russo ha spesso accolto, in questi ultimi anni, in « Belfagor » più i loro scritti che non quelli di altri suoi scolari più volti invece a comporre la loro educazione russiana con esigenze di tipo stilistico (magari parlando di stilistica storica). Ma sulla scuola del Russo e sui modi in cui il suo segno potente si è variamente inciso su singole personalità di studiosi, suoi scolari diretti o indiretti, occorrerebbe un particolare discorso che non può esser fatto interamente coincidere con quello qui svolto circa gli atteggiamenti personali del Russo.

[96] « Senza insistere sul contenuto e sulle apparenze dei partiti politici » (*Tramonto del letterato*, Bari, 1960, pp. VII-VIII). E si badi « patria celeste » dei poeti, ma anche dei filosofi e critici. Frase che permette di cogliere un elemento tipico del Russo che nella sua critica impegnata e storica voleva però salvare sempre una forma singolare di « trascendentalità » dei suoi stessi ideali storicistici e immanentistici. Senza pericoli di aperture equivoche, ché proprio nell'ultimo Russo si fa più forte e intransigente l'affermazione che solo sulla linea dell'immanentismo e dello storicismo son possibili una vera storiografia e una vera critica (da cui i cattolici per la loro concezione « eteronoma della storia » sono esclusi come dalla storiografia e dalla critica sono esclusi tutti quelli che si « attacchino a una qualche confessione ». Cfr. *Storia della letteratura italiana*, I, Firenze, 1957, p. X).

deterministica quando affermava che il « poeta vero costituisce sempre una sintesi *a priori* col tempo storico in cui si è trovato a vivere ».[97]

Mentre nell'appassionato impegno di editore e di interprete storico dell'opera desanctisiana (che fu uno dei momenti più importanti e significativi dell'attività russiana recente) dovrà ben calcolarsi il modo con cui il Russo presentava la fecondità della lezione del De Sanctis come collegata alla essenziale « libertà » del grande critico e storico, al suo « antidottrinarismo » e all'« apertezza del suo sistema storico »: sicché « la sua pare un'opera che ancora non sia finita, perché i suoi scolari, da un secolo a questa parte, si sono rifatti e si rifanno a lui per continuare con nuovi particolari e con nuove visioni la sua libera istoria ».[98]

Interpretazione che ci dice molto non solo sul crescente valore dato dal Russo al suo primo e fondamentale discepolato desanctisiano, ma soprattutto circa il suo storicismo che teme la chiusura in ogni forma di ortodossia dottrinaria e la tendenziosità di una critica e storiografia che scambi la necessità di un vivo e orientato alimento di metodologia, di filosofia, di generali visioni della vita con la meccanica traduzione consequenziaria di ideologie e dottrine o di posizioni partitiche ed « ecclesiastiche ». Che non è certo un invito ad uno storicismo qualunquistico e invertebrato, ma il sano avvertimento dei rapporti non rigidi e sempre fortemente personalizzati fra orientamento, impegno attuale del critico e dello storico e la sua storica capacità di comprensione della complessità e originalità della storia e della poesia.

Si trattava insomma di uno sviluppo storicistico ben suo che centralmente sorregge sempre, con un senso autentico della originalità poetica e personale, l'attività critica e storiografica russiana nel suo accentuarsi di concretezza storica, così interessante e stimolante nella tensione contemporanea ad una ricostituzione della storia letteraria come storia intera della letteratura nei suoi nessi con tutta la storia.

Così nascono, accanto ai saggi del *Tramonto del letterato,* i numerosi « ritratti e disegni storici » con cui il Russo nel dopoguerra si apprestava a quella storia della letteratura italiana a cui si sentiva destinato e maturo e di cui nel '57 appariva il primo volume riassorbente (in una trama fitta e, malgrado alcuni squilibri di proporzione e di densità, ben corrispondente al

---

97 *Storia della letteratura italiana,* cit., p. 471.

98 Vedi l'introduzione a F. De Sanctis, *Saggi critici,* a cura di L. Russo, I, Bari, 1953, p. LI (e poi in *Ritratti e disegni storici,* serie 2ª, Bari, 1953, p. 331). Preminenza del magistero desanctisiano e congenialità del Russo col De Sanctis nella ripugnanza a una definizione « ortodossa » del proprio storicismo ribadite esplicitamente nella prefazione citata al *Dialogo dei popoli,* cit., pp. XXI e XXII. Rispetto alla filosofia del Croce e del Gentile (« non rinnego l'influenza del Croce che è stata grande su di me e anche quella di Gentile che in ogni tempo mi ha creato un fermento contro il crocianesimo ortodosso ») egli dice di averne spremuto il succo senza potersi dire né gentiliano né crociano. E « anche in questo — *si parva licet componere magnis* — mi sono istintivamente regolato come si regolò il De Sanctis che derivò il suo storicismo dalla filosofia di Hegel senza potersi dire per questo un hegeliano ».

suo impegno di « raccontare monograficamente, ma facendo nascere la monografia dalla compagine storica della civiltà »)[99] il fecondo lavoro storico-monografico dal '46 al '53.

E basterà ricordare per questa fase del suo lavoro i felici capitoli del '46 sulla letteratura comico-realistica nella Toscana del '200 (e specialmente quello su Rustico di Filippo, recuperato nella sua notevole statura e nella sua energia morale-poetica), o le vivacissime nuove individuazioni di scrittori come Salimbene, Sercambi, S. Bernardino, o gli spunti rinnovatori nel problema critico di Lorenzo dei Medici o del Poliziano, e, anche più decisamente, del Pulci e del Boiardo: la interpretazione della « duplicità » di Lorenzo con il richiamo alla « crisi che rappresentava la nuova maturante civiltà, che mentre si sganciava dall'antico metteva fuori le bucce di gemme novelle », la sottolineatura della particolare vita morale che lega il Poliziano al suo tempo e ne sconsiglia immagini troppo « aeree » e « iperuraniche », prive di ogni contatto con la realtà, o le ricostruzioni della poesia del Pulci e del Boiardo in un energico nesso di individuazione e storicizzazione dei loro originali caratteri usufruente una considerazione della loro posizione culturale-sociale nel tempo più localizzato delle loro città e del loro rapporto con quello svolgimento della letteratura cavalleresca che vien fatta valere, contro la vecchia storiografia positivistica dei generi letterari e contro la totale dissoluzione di essi nella metodologia crociana, come elemento concreto di « progresso di civiltà », riflesso non puramente e astrattamente letterario di « un mutamento degli umori e degli amori di una società nuova e rinnovantesi ».[100] Dove ben si ritrova la matura tensione del Russo ad una effettiva storiografia critica « integrale »[101] con una maggiore spinta a particolareggiamenti più precisi dei nessi storici, e non perciò semplice storiografia civile e storia degli intellettuali e dell'organizzazione della cultura.

Tendenza storica ben forte e valida nella produzione russiana anche in questi ultimi anni. Produzione certo meno elaborata, appesantita a volte da un maggior ricorso alle citazioni e alle parafrasi didattiche, e da un certo squilibrio fra mosse ed intuizioni energiche e zone meno approfondite e collegate organicamente. Ma sempre produzione centralmente coerente alla genuina tensione critica e storica del Russo che, pur in forme a volte più stanche e meno approfondite, ridispiegabili negli spunti di più intera articolazione e giustificazione da parte di un lettore provveduto e attento soprattutto al vivo e al positivo, continua strenuamente ad impiegarsi anche su una materia prima non indagata (i saggi dall'Ariosto al Parini) con indubbi acquisti e stimoli

---

[99] Come dice nella prefazione al recentissimo *Compendio storico della letteratura italiana*, cit. (p. 1), che pur rispecchia in una sintesi assai efficace le tendenze e i contributi particolari del Russo e, in qualche caso, prospetta avvii di interpretazione anche più stimolanti di quanto avvenga in alcuni degli ultimi saggi in esso riassunti.

[100] *Storia della letteratura italiana*, cit., pp. 570, 585-86, 471.

[101] *Storia della letteratura italiana*, cit., p. 577.

legati ad una sempre maggiore volontà di critica storica e ad un'ambizione di fare e suscitare vera critica e vera storia che si ripercuote in certe scure diagnosi dell'ultimo Russo circa una carenza in tal senso negli studi italiani recenti, nel prevalere di studi tecnicistici e documentari o nella eccessiva riduzione di critica in storia della critica come semplice esposizione dei « pensieri altrui ». Diagnosi sulla cui portata ed esattezza occorrerebbe ovviamente troppo lungo discorso, ma che, ripeto, si riconducono, a parte ogni altra considerazione, all'ansia di autentico lavoro critico e storico rinnovatore ed impegnativo mai perduta dal Russo.

E senza raccogliere qui tutti gli elementi vivi di interpretazione, di indicazione, di scorcio storiografico recuperabili in questa ultimissima produzione (certa maggiore concretizzazione dell'armonia ariostesca o il rilievo degli « idoli epici » del *Giorno,* o la più forte accentuazione di valori nuovi del Seicento, elementi variamente poi riconducibili a uno sforzo sempre maggiore di storia della letteratura e della civiltà), basterà ritornare, poco più indietro, al volume *Carducci senza retorica,* del '57, per verificare, in un ultimo impegno di intera ricostruzione critica e storica di una personalità poetica, le tendenze e le capacità di reazione personale del critico in quest'ultima parte della sua vita.

In quel volume infatti le più accentuate tendenze storiche del Russo si particolareggiavano nella minuta ricostruzione attiva della formazione e dello sviluppo carducciano almeno fino a *Giambi ed Epodi* e al passaggio da questi a *Rime Nuove*; mentre, in un certo allentarsi della forza della ricostruzione dinamica e dialettica all'altezza della maturità carducciana, una suprema tensione del critico-uomo nel suo incontro più personale con il poeta-uomo che aveva dinanzi e che risentiva anche con una particolare consonanza sentimentale (in cui esplodeva tutta l'amarezza e la virile malinconia nativa del Russo, accentuata da un senso di solitudine nella scomparsa degli amici e dei compagni del suo lavoro e della sua generazione e nella tensione attiva e dolorosa fra i suoi ideali, la sua fede e il peso di un presente per tanti aspetti meschino o grave di pericoli paurosi)[103], gli permetteva di cogliere potentemente, e così al di là della immagine carducciana di classicità compatta e di ultimo dei classici su cui indugiavano ancora altri critici in quegli anni, l'accento lirico di un Carducci grave e « funebre », dolente e nostalgico, che dava un nuovo senso a quegli stessi miti della romanità (*Dinnanzi alle terme di Caracalla*) con i quali pure il Russo si riferiva alla sua interpretazione etico-politica di un Carducci collaboratore non solo « ufficiale » dell'ideale unitario del nuovo stato italiano postrisorgimentale.

---

102 Cfr. « Belfagor », I, 1960, pp. 109-11.

103 Malinconia che si alternava all'ira e insieme a quella lo spingeva al lavoro e alla polemica, come il Russo ci dice in una delle sue ultime pagine (« Belfagor », 5, 1960, p. 626): « Due fere donne anzi due furie atroci — tor non mi posso, ahi misero, dal fianco: Ira e malinconia ». Questi sono i versi che spesso mi ripeto, di uno dei miei poeti preferiti, l'Alfieri, e la solitudine alla quale mi sono volontariamente condannato (per sconto di peccati miei) forse mi accresce nell'immaginazione il pericolo di una sempre più irreparabile rovina ».

E sarà stata un'intuizione forse non del tutto ingranata organicamente con il resto del libro e un'accentuazione unilaterale della poesia carducciana, ma essa era pure un'apertura vivida per una nuova comprensione di quella poesia e una prova energica della autentica capacità di reazione critica originale di una personalità tutt'altro che esaurita nelle sue risorse più interne e che troppe volte è stata ricondotta solo alla figura di un metodologo astratto o di uno storiografo senza un vero fondo di sensibilità personale. Mentre la stessa vivacità e potenza di cui egli dava prova, fin negli ultimi giorni della sua vita, nella polemica civile e le doti originalissime dello scrittore (certe pagine autobiografiche, come quella bellissima in *Nascita di uomini democratici* sulla sua infanzia siciliana [104] o certe pagine polemiche in cui l'affiatamento intimo con i suoi autori ci dice tanto sul modo con cui egli li aveva vissuti come esperienza intera e mai libresca [105]) testimoniano di una costante fortissima potenzialità interna della personalità da cui erano nate le grandi pagine del critico, dello storico, del metodologo.

* * *

A questa personalità nella sua prepotente originalità nativa, nella forza della sua ispirazione morale, nella sua capacità di affermazione e di riassorbimento personale della cultura e della storia in cui si svolse, bisogna sempre risalire per intendere la figura del critico e il suo spicco nettissimo entro la sua generazione pur certo ricca di temperamenti critici originali e di originali diverse vocazioni. Ma d'altra parte non si può risolvere la sua presenza nella storia della critica e della storiografia letteraria novecentesca solo nel ricono-

---

[104] « Da ragazzo ho assistito a un'altra predica a mezzanotte, il venerdì santo, dopo la processione del Cristo morto attraverso le vie, con le tenebre squarciate da grandi falò e da fascine accese. Il prete salì sul pulpito e fece una predica assai commovente (i preti vecchi sapevano muovere gli affetti, ora, i nuovi, son quasi sempre ossi di seppia), e in ultimo gettò uno dopo l'altro i tre chiodi della croce in mezzo alla folla. — A te, galantuomo, che hai succhiato il sangue del povero. A te, donna adultera, che hai insozzato il letto del tuo sposo. A te, usuraio, che approfitti della miseria dei poverelli. — I chiodi volavano l'uno dopo l'altro in mezzo alla folla atterrita. Sospiri e invocazioni e pianti si levavano da tutta quella gente ginocchioni, e io fanciullo, candidissimo e innocente, piangevo insieme con loro i peccati di tutti ». In *Dialogo dei popoli*, cit. p. 275.

[105] « ' La Patria '! pensavamo noi giovanissimi, ma già scontenti, ché avevamo sofferto duramente nelle trincee, la patria è un tutto di cui noi siam parte. Al cittadino è fallo considerar se stesso separatamente da lei. Ma questa è la patria del libro di lettura, che già il Metastasio metteva in versi nell'*Attilio Regolo*! Ma la patria vera è l'altra, quella che noi ci creiamo con la nostra sofferenza, col nostro assiduo sentire morale in un contrastante dissidio interiore. Il Manzoni, che noi leggevamo e ci postillavamo sin da giovanissimi, ci comunicava un senso molto amaro e direi ereticale della patria, quando svelava tutte le menzogne che si dicevano in suo nome. « ' Voi altri milanesi che, per la bontà, siete nominati in tutto il mondo, sentite, sentite; siete sempre stati buoni fi.... ah canaglia! ': questa rapida mutazione di stile fu cagionata da una pietra, che, uscita dalle mani di uno di quei buoni figliuoli venne a battere la fronte del capitano sulla protuberanza sinistra della profondità metafisica. ' Canaglia, canaglia ' continuava a gridare, chiudendo presto presto la finestra e ritirandosi ». Ahi, chi scaglia una sassata a un fariseo è sempre un traditore della patria, è sempre una ' canaglia '! ». In *Dialogo dei popoli*, cit., p. XII.

scimento di un'eccezionale originalità di personalità troppo isolandola o in una vicenda e in un mito personale quasi barbarico e poetico di scrittore creativo o in una semplice funzionalità della critica rispetto ad una battaglia etico-politica o al massimo storico-culturale. Perché tali elementi sono in realtà componenti tensive essenziali di una genuina vocazione di interpretazione critica, nativa ed educata da un'assidua meditazione e rielaborazione di esperienze critiche storiche e metodologiche, e quindi effettivamente capace di produrre insieme, più di quanto sia avvenuto in ogni altro critico della sua generazione, contributi effettivi di individuazione di nuclei e atteggiamenti poetici, scorci e schemi storiografici e vive lezioni di metodo.

Critico, storico e metodologo, affiatati al centro da una autentica passione per la poesia, per la storia e per i problemi che ne legano la interpretazione a un nucleo fecondo di meditazione storica ed estetica, si uniscono in Russo in una relazione unitaria e tensiva e avvalorano la consistenza dei suoi contributi di lavoro concreto e la grande efficacia che egli ha avuto e tuttora può avere sulla critica, storiografia e metodologia critica e storiografica.

A lui si ricollega più che ad ogni altro maestro recente la via della critica storicistica, a lui si deve se questa ha assorbito gli elementi più storicistici del crocianesimo e del gentilianesimo e insieme ha infranto i limiti più caratteristici del crocianesimo recuperando essenziali elementi della grande matrice desanctisiana e prospettandosi come un sistema aperto e disposto ad arricchirsi, e motivarsi, a nuovo livello di situazione culturale e storica, di nuove esigenze e di nuovi problemi, ma pur sempre centralmente contraddistinto da un fondamentale rifiuto di ogni forma di tecnicismo, di impressionismo, di documentarismo fine a se stesso.

Naturalmente come egli non è il solo a cui molti di noi possono guardare nella storia della propria formazione e del proprio svolgimento (e come potrei io qui almeno non ricordare quell'altro grande e pur così diverso maestro di tanti studiosi poi allievi del Russo negli anni pisani fra '31 e '37, che fu Attilio Momigliano?), così la sua lezione può apparire usufruibile entro un angolo assai vasto di direzioni storicistiche. Ed è chiaro che ciò avvenga e possa avvenire nel confronto del suo generale storicismo e dei temi che furono più suoi come quelli dell'« umanità-forma » della poetica, del nuovo sociologismo e della « politicità trascendentale », della interpretazione etico-politica dei poeti nelle loro diverse accentuazioni nel suo svolgimento. Ma questa possibilità di rivivere la sua eredità entro nuovi contesti di gusto, di estetica, di cultura, in un ricambio e affiatamento diverso con nuove e diverse esigenze, verifica il fatto fondamentale che tale sua eredità storicistica è dunque un problema vivo ed aperto, non un insieme di formule concluse e valide solo nell'ambito di un'esperienza culturale e critica tutta conclusa e consumata.

E, d'altra parte, a me pare che il rapporto interno più vivo dei temi e problemi storicistici da lui proposti riconduca pur sempre ad un'esigenza essenziale senza la quale non si può comprendere la vitalità dell'opera del Russo e dei problemi che più lo tormentarono e a cui egli trovò soluzioni, che

possono essere discusse nella loro precisa formulazione e giustificate storicamente nell'ambito dei termini filosofici e culturali da lui usufruiti, ma che a quell'esigenza sempre assiduamente risalgono. L'esigenza e l'assillo costante di far valere l'autenticità dell'esperienza e della realtà poetica, nella storia di cui essa fa parte alimentandosene e illuminandone i motivi profondi, e, nello sforzo di ricondurla sempre a espressione di umanità e storicità (umanità come storicità e storicità come umanità), di salvaguardarne sempre la forza vitale ed effettiva. Così come la tensione a fare storia attiva di partecipe e non di « spettatore » si traduce però nell'esigenza profonda dello storico di commisurare l'orientamento deciso e attuale con il dovere di non perdere mai la originalità storica del passato.

E ancora, dal centro dei suoi problemi e della sua attività, l'esigenza di un'essenziale indissolubilità fra la preparazione specifica del critico e storico letterario e l'indispensabilità della sua vita intera, necessaria, nel nesso di umanità e storicità, a comprendere da critico-uomo poeti-uomini e storia e arte umana.

Avvertimento contro ogni forma di chiusura puramente specialistica ed accademica usufruibile ad ogni nuovo livello di preparazione e di acquisizione di tecniche e strumenti euristici: che il critico e storico sia un uomo di mestiere affiatato concretamente con i problemi precisi dell'operare artistico. con quelli della meditazione estetica e della storia precisa in cui l'arte si afferma, ma che sia anzitutto uomo intero, sì che nel suo stesso lavoro vivano la sua fede morale, i suoi ideali ed impegni nella civiltà e nella vita degli uomini, come essi vissero per il Russo nella sua critica e nella stessa umanità-forma dei suoi poeti.

Per questo la sua lezione, concretata nella complessità e fecondità dei suoi esempi realizzati e dei suoi problemi aperti, si è comunicata con tanta forza ai suoi allievi diretti e indiretti, a cui non sarà facile dimenticarsi di lui, considerare la loro esperienza di lui solo un alto episodio concluso, un'immagine venerata e distaccata da depositare piamente in un ideale obitorio lontano dai luoghi in cui continua la loro vita, e non invece, come essa è, una presenza irrequieta e feconda che li stimola ad impegni totali e a lavoro concreto con cui onorare davvero la sua memoria e riconoscere davvero il larghissimo debito contratto con lui.

WALTER BINNI

## GLI STUDI SUL DUE E TRECENTO

Ho sempre pensato che il momento più fertile e felice, nel lungo percorso dell'attività critica di Luigi Russo, sia quello che corre a cavallo degli anni trenta e, facendo centro nelle vivacissime pagine introduttive al primo fascicolo della « Nuova Italia », comprende i *Problemi di metodo critico* (1929) e i *Prolegomeni a Machiavelli* (1931). Non mai come allora il suo acume toccò, o sfiorò, soluzioni geniali; né la sua polemica scorse mai più così alacre e sorridente, la sua scrittura così agile e inventiva, libere ancora quella dai turgori moralistici, questa dall'irruenza un po' frettolosa e straripante, che dovevano in anni più tardi aduggiarle e togliere loro, almeno in parte, quel mordente che era stata la ragion prima della loro fortuna fra i giovani. Certo chi, come noi, ebbe la ventura di conoscerlo e di frequentarlo in quel torno di tempo, preferisce indugiare nel ricordo su quella stagione caratterizzata da una maturità di atteggiamenti vigorosa e prepotente e dalla spontanea coincidenza degli umori garibaldini, dell'intelligenza pronta e della dottrina viva, sullo sfondo e a contrasto di una cultura che il fascismo trionfante costringeva sempre più a ripiegare su posizioni evasive o rinunciatarie.

Di quegli anni appunto, e non a caso, sono gli studi più nuovi e significativi del Russo, anche nel limitato ambito della letteratura dei primi secoli che è stato assegnato come oggetto alla presente rassegna. Più significativi, s'intende, nel senso che intervengono a modificare, e talora a rompere bruscamente, un complesso di nozioni ormai stabilito, e per tal via operano efficacemente insinuando dubbi, mutando prospettive, sollecitando l'esigenza di nuove e approfondite indagini; non si vuol dire già in ogni loro parte e per comune consenso persuasivi, e tanto meno « definitivi » ed « esaurienti », secondo una concezione del tutto illusoria dei compiti e dell'effettiva portata di una qualsiasi operazione critica, che « definitiva » ed « esauriente » a rigore non è e non può essere mai. Senonché la forza di un critico si misura, non dal numero e dalla validità in assoluto, che è quanto dire in astratto, delle soluzioni offerte, bensì dall'impronta personale, più o meno robusta e risentita, e dall'interna coerenza di un metodo.

Si pensi, per esempio, al valore, voglio dire alla funzione attiva, che tuttora, a distanza di trentacinque anni, conserva il breve saggio sull'Angiolieri, nel quale pure il nostro si presentava in veste di occasionale e cortese recensore del commento, oggi pressoché inservibile, dello Steiner. Certo in quel saggio permangono, e sarebbe irragionevole stupirsene, molti attacchi e spunti che si riallacciano all'interpretazione tradizionale e vulgata del rimatore senese (« io non nego la tragedia di Cecco », « poesia rozza e popolaresca ») ; ma dove il Russo tocca del « compiacimento espressivo » e della

« malizia estetica » del suo autore, parla di vena « motteggiatrice e proverbiosa », di gusto « per la frase forte, per lo sberleffo », e propone la formula ingegnosa e aderentissima del « cinismo verbale », egli apre senz'altro la via a un modo nuovo di esplorazione, stilistica e storica, a una nuova linea interpretativa, che, dopo gli studi di chi scrive e le dotte precisazioni del Marti, estesa a saggiare tutto un ambiente rigorosamente definibile di cultura e di gusto, risulta ben viva e operante anche oggi, per esempio nella recentissima caratterizzazione di un Contini. Oserei dire che quelle poche pagine, chi tenga conto degli effetti che ne derivarono, rappresentano il contributo, non so se più importante, certo il più positivo offerto dal Russo nell'ambito del periodo di storia letteraria che qui si considera.

Altri vorrà forse riconoscere altrettanta, e magari maggiore, importanza all'altro saggio, che risale anch'esso al '26, su *Jacopone mistico-poeta*; e sta di fatto che alcune delle conclusioni ivi proposte sono penetrate largamente e circolano incontrastate nell'opinione corrente e persino nei manuali. Ma qui è opportuno, a mio parere, distinguere. Utilissima allora, e fino ad un certo segno ben viva anche oggi, era e rimane la polemica ivi accennata dal Russo contro ogni rigida applicazione della metodologia crociana e della distinzione tra poesia e non-poesia in un ambito dove quella metodologia si rivela anche a prima vista non pertinente: primo, e ancor timido, avvio a quella considerazione più rigorosamente storicistica dei fatti letterari di cui si incominciava fin da allora ad avvertire l'esigenza. Ma è vero poi che qui, ad un certo punto, subentra e prende il sopravvento quel gusto della formula prestigiosa, che è una costante della critica russiana, ma non è sempre il segno più sicuro del suo valore intrinseco. A guardar bene, la definizione di « Jacopone mistico-poeta » risulta almeno altrettanto inutile di quella di « poeta-mistico », perché si riferisce indiscriminatamente a un campo di esperienze che include atteggiamenti mentali e modi di espressione diversissimi, e può riuscir pericolosa, in quanto sposta l'attenzione del critico dai fattori di tecnica espressiva, che in una figura come quella di Jacopone sono senz'altro da considerare prevalenti, alle componenti generiche della psicologia e del contenuto. A intendere il senso e la qualità specifica delle Laude, le vecchie pagine, per esempio, di un Parodi penetrano ancora più a fondo e giovano di più.

Il terzo scritto che qui importa prendere in esame, quello dettato nel '27 su *Il problema della genesi e dell'unità della Divina Commedia*, è senz'altro, per l'ampiezza del discorso e la sottigliezza del ragionamento, tra i più meditati e vigorosi del Russo, forse il saggio più impegnativo e di maggior risonanza in tutta la sua opera. Inserendosi nel momento culminante della polemica, allora promossa dal Croce, sui rapporti fra struttura e poesia nel poema dantesco, il Russo ha il merito di impostare la questione in termini storici e non secondo gli schemi rettorici ed entusiasticamente ammirativi in cui si movevano i primi frettolosi e scandalizzati avversari della tesi crociana. Egli vede chiaro che l'unità poetica della *Commedia* deve esser intesa,

non come un presupposto immediato, bensì come un risultato dialettico. La struttura non è qualcosa di estraneo alla poesia: essa è «il mondo storico dell'artista in cui la poesia si spiega e senza di cui non potrebbe affermarsi attualmente»; il cosiddetto «romanzo teologico» è «il concetto stesso della poesia, quella che si dice la sua logica, la quale una volta assunta dallo scrittore diventa necessaria alla poesia stessa, alla sua vita e al suo svolgimento». Una tale posizione critica, capace di consentire il recupero di molti valori poetici negati e l'interpretazione più aderente di molti altri fraintesi alla luce dello schematico dualismo crociano, se intesa correttamente e portata alle sue estreme conseguenze, avrebbe dovuto condurre il critico a risolvere l'astratto problema dell'unità nel problema concreto della genesi storica della poesia dantesca. Ora il Russo si rende conto bensì che la linea del suo discorso comporta un superamento, anche sul piano teorico, delle posizioni crociane; e di fatto al concetto della poesia come liricità contrappone quello della poesia come «generazione lirica»: «*animus* poetico,... accento che investe di sé tutta una costruzione, una realtà spirituale»; talché sarebbe assurdo «parlare di quell'*animus* astrattamente, distaccandolo dalla realtà spirituale, che in esso si genera», e occorre persuadersi che la concreta immagine della poesia «non è nel motivo lirico a sé, ma nell'organismo, nella sintesi in cui concorrono *a priori* i singoli elementi». Senonché già in siffatte formule non è difficile avvertire il travaglio del critico che si dibatte e s'impiglia nelle maglie di una concezione idealistica e riesca a svincolarsi dalle strette del sistema crociano solo a patto di accogliere le suggestioni di un idealismo assai più intransigente ed astratto, quello gentiliano. La struttura, la realtà spirituale, come momento imprescindibile di ogni organismo poetico, viene, al tempo stesso che affermata, distrutta: «oltre al poetare, se il poetare è libertà, nulla si può ammettere che sia negazione della sua infinità. Il poetare non presuppone nulla, e il pensato, il mondo intenzionale, la struttura presuppongono assolutamente il poetare; quindi non mai dalla struttura e sulla struttura e per la struttura si genera la poesia, ma è sempre la poesia a generare la sua struttura». Mentre dunque, da un lato, il Russo intravvede la giusta soluzione del problema e giunge a identificare il concetto di struttura con quello di formazione di una realtà spirituale, e dunque genesi, storia in concreto della poesia; d'altra parte ricade in una definizione astrattissima della poesia come dato assoluto, che trova in sé tutta la sua giustificazione e non presuppone una storia dalla quale e sulla quale di volta in volta si genera e si svolge. E tuttavia, anziché insistere sulle contraddizioni intrinseche alla soluzione proposta, gioverà qui piuttosto sottolineare ancora una volta l'importanza che essa ebbe, e in parte tuttora conserva, di efficace stimolo al ripensamento di alcune tesi fondamentali di estetica e di teoria critica. Non si corre certo il rischio di esagerare tale importanza, quando si afferma che da questo saggio non solo prende l'avvio la fase più matura e più originale dell'operosità critica del suo autore, sì anche tutto un più vasto processo di

revisione dei canoni interpretativi e storiografici dentro e oltre la scuola di Croce, processo che è ben lungi anche oggi dal potersi considerare esaurito.

Nei tre studi, di cui qui si è fatto cenno, si compendia l'apporto più veramente personale del Russo alla storiografia letteraria dei primi secoli. Di poco posteriori sono le postille al *Decameron*, che segnano il trapasso ai modi di una critica meno teoricamente impegnata, più discorsiva, tutta sollecitata e intrisa delle impressioni e degli umori dello scrittore. Nell'ultimo dopoguerra poi il nostro è tornato, con attenzione in apparenza più sistematica, sui problemi della nostra prima letteratura; e a questo periodo appartengono gli scritti sulla questione delle origini, su Rustico e i giocosi, di nuovo su Jacopone, sui testi religiosi, sul Petrarca: materiali e abbozzi confluiti in gran parte nel primo volume di quella *Storia della letteratura italiana*, che il Russo degli ultimi anni si era assegnato come un compito, e fu veramente una fatica non so quanto congeniale al suo temperamento. Nati da un'esigenza scolastica, questi scritti risentono più o meno della loro origine: anche i modi dell'esposizione, dispersivi e a volte distratti, lasciano trasparire una certa stanchezza; perfino le note polemiche vi risuonano un po' a vuoto, ora smorzate ora soverchiamente insistite a freddo.

Non in queste pagine tardive, sì nei saggi della sua stagione più felice e della sua giovanile allegrezza, pare a noi, come s'è già detto, che debba cercarsi il meglio della sua personalità. E questa certamente risulta solo in parte dagli studi sul Due e sul Trecento: nei quali vien fuori abbastanza bene il Russo appassionato e tormentato da problemi di teoria generale e di metodo (non a caso il saggio dantesco poté esser ripreso, senza sostanziali mutamenti, e riassorbito in una trattazione sulla storia e la problematica della critica letteraria crociana e paracrociana), non invece il critico vero e proprio portato sull'analisi e la definizione dei testi con un impegno che coinvolge e fonde estrosamente tutte le componenti della sua indole, sensibilità, umori, idiosincrasie, e quella ch'egli chiamava l'« oratoria del gusto ». Che nel nostro settore specifico la sua attività dovesse indirizzarsi nel senso che si è detto, con una funzione cioè prevalentemente metodologica e non critica in senso stretto, voglio dire analitica e caratterizzante, si comprenderà facilmente ove si pensi alla natura dell'uomo e alla sua formazione culturale, che escludeva un interesse profondo per gli aspetti più propriamente tecnici e strutturali della filologia, nonché un minimo di simpatia per le diverse manifestazioni ideologiche rettoriche sentimentali del mondo medievale. Resta il fatto che una misura più piena dell'uomo e dello studioso si può raggiungere soltanto considerando i suoi scritti su Machiavelli e sul teatro del Cinquecento, su Manzoni, su Verga (per citare solo i più insigni), dove tocca cioè temi che meglio investono e fanno vibrare tutte le corde della sua umanità. Il che è quanto dire che a noi, in questo comune sforzo di delineare o di abbozzare provvisoriamente i contorni della sua figura, è toccata in sorte, con la prospettiva più unilaterale, anche la parte più ingrata.

NATALINO SAPEGNO

# GLI STUDI ATTORNO AL BOCCACCIO

In una sua nota autobiografica, « Confessione d'autore », dal petrarchesco titolo *De sui ipsius et multorum ignorantia,* Luigi Russo, evocando i suoi lavori prediletti, esprimendo i propositi per i lavori futuri, e disegnando a larghe linee il suo itinerario intellettuale percorso e tracciando quello da percorrere, in un certo punto del racconto, scriveva: « Ma io non posso chiudere questa parte sugli scrittori-numi della mia mente di critico senza ricordare, a parte i moderni Verga e Di Giacomo, Giovanni Boccaccio, *la cui malizia è diventata un po' la mia musa*: la malizia dell'intelligenza, che distacca da sé perfino le vicende della carne, e le illeggiadrisce nella beffa.... Al Boccaccio ho dedicato un particolare commento critico, con dei brevi saggi illustrativi, per venticinque delle sue novelle e due preamboli, ma non è improbabile che io dia un commento a tutto il *Decameron* ». E continuando il suo discorso, nonostante che attraverso l'esame critico del testo del *Decameron* egli riesca persuasivamente a dimostrare che siano da escludere nell'arte delle cento novelle i propositi pedagogico-morali, ma pure, notando che da quel favolare disinteressato emerge chiara una posizione decisa del poeta contro il vecchio mondo, tanto da farci apparire il novellatore come il più grande distruttore delle menzogne convenzionali, il Russo poteva concludere questa sua rassegna sui poeti-numi con la seguente affermazione: « Il Boccaccio è lo scrittore che moralmente potrà rigenerare il nostro mondo moderno, riscattandolo ancora da molte sue ipocrisie, vecchie e nuove ».

Il Russo ha avuto modo più volte, nei suoi diversi lavori su altri scrittori, di ricordare il Boccaccio, citandolo come termine di confronto, e esprimendo qua e là giudizi precisi sulla maniera artistica del narratore trecentesco. Ma gli studi sul *Decameron* vengono dopo i commenti al Machiavelli, al Manzoni, al Verga, all'Alfieri. Si noti che ho ricordato scrittori le cui opere sono state oggetto d'una interpretazione da « scoliaste » come amava qualificarsi il Russo, il quale a tal proposito scriveva: « Solo dall'affiatamento minuto, particolare, pieno d'indugi, con i testi degli scrittori, nasce la visione nuova della nostra letteratura. L'importante è che in questa opera di postillatore perpetuo, non sia smarrita la veduta ultima e la vocazione dello storico ».

Il commento al *Decameron* fu pubblicato nel 1939; le *Postille* ebbero la loro origine in lezioni tenute nell'Università di Pisa nei due anni accademici 1935-36, 1936-37. Egli era convinto che « per un testo del Trecento bisognasse innanzi tutto fare critica linguistica, per passare poi all'interpretazione psicologico-estetica dell'arte o della poesia ». Divenuto da poco tempo fiorentino, nella vita culturale del crociano Russo s'era inserito un altro grande maestro, Michele Barbi.

Quanta importanza ebbero i colloqui col Barbi, quali nuovi orizzonti si schiusero alla mente dello scolaro del Croce, il Russo ebbe modo di dichiararlo in diversi punti dei suoi scritti, ma in modo particolare e distesamente

ne parlò nel discorso letto per la commemorazione tenuta presso la Scuola Normale Superiore di Pisa il 28 maggio 1942. In quel discorso commemorativo, in cui in modo esemplare tracciò la carriera mentale percorsa dal Barbi, parlando della dimestichezza affettuosa, e delle frequenti passeggiate col nuovo maestro, fra l'altro diceva: — Appresi moltissimo in queste conversazioni serali e così ebbi il privilegio di temperare la mia cultura di diversa origine al contatto del più sottile e del più artista dei filologi del nostro tempo. —

E proprio al tempo di queste prime conversazioni, che introdussero il Russo nell'ambiente più fattivo e più avanzato della cultura fiorentina, egli scriveva al maestro napoletano: — Debbo contaminare le tendenze della scuola napoletana e quelle della scuola fiorentina. Tommaseo, Carducci, Fornaciari, Barbi mi stimolano. Commenterò un po' tutti i classici della letteratura italiana, sarà questa la mia filologia —. Tali propositi si tradussero in atto. Fu, quello di quegli anni, un lavoro intenso ed affannoso che lo esaurì anche fisicamente. Ricerche storiche, ricerche linguistiche, esami di testi antichi e moderni commentati da altri, esami di testi per commenti personali e nuovi. Alcuni di questi lavori ebbero il loro sfogo e la loro attuazione in recensioni che poi furono accolte in *Problemi di metodo critico,* altri nei commenti al Machiavelli, al Manzoni, all'Alfieri e al Foscolo. Chi volesse avere un'idea dei contributi che in quel periodo il Russo apportò alla critica letteraria, dovrebbe sfogliare la prima e la seconda edizione dei *Problemi di metodo critico,* e si accorgerebbe dell'indirizzo nuovo che egli inaugurò nel campo della ricerca letteraria. Significativi sono alcuni titoli di saggi raggruppati sotto il capitolo *I classici italiani e gli esperimenti della nuova critica*: Critica estetica e schematismo astratto, Misticismo estetico, Contraffazioni critiche, Critica estetica ed estetismo, Un libro su D'Annunzio, Intellettualismo filosofico, Commenti danteschi, Il « Dante » del Del Lungo, La critica moderna e gli antichi, Antologie della critica. In essi, per citare soltanto alcuni dei molti saggi e recensioni di questo periodo, correggendo erronee applicazioni dell'estetica crociana, e richiamando ad una più attenta lettura e quindi ad una più esatta valutazione dei testi, si venne maturando quel nuovo orientamento al quale il Russo dette prima il nome di *neostoricismo* e quindi di *storicismo integrale*. Non metodi, ribadisce l'autore, ma problemi, problemi sempre nuovi con sempre nuove e diverse soluzioni.

Come la lezione del Croce aveva avuto i migliori frutti nel procedere critico dello scolaro-maestro, identico fatto era avvenuto per la lezione del Barbi. Non direi però contaminazione delle tendenze della scuola napoletana con quelle della scuola fiorentina, ma l'una correttivo ed integrazione dell'altra, ampliamento della problematica, strumenti diversi che, bene adoperati, si rivelano tutti necessari al fine della esatta interpretazione dei testi, della esatta valutazione degli scrittori, della esatta visione e rappresentazione d'un fatto letterario e d'un periodo storico. Cito, ad esempio, due soli lavori di questo periodo, significativi per quel che ora c'interessa: il saggio

su Jacopone e l'altro su Cecco Angiolieri. In essi si scorge la preoccupazione del critico d'informarsi della tradizione manoscritta, di discutere lezioni scorrette, di approfondire le sue ricerche sulla lingua degli autori presi in esame, di correggere interpretazioni lessicali erronee, di descrivere il linguaggio poetico degli scrittori. Egli sottolinea in Jacopone il tono realistico del linguaggio, la forma sincopata della sua sintassi, i corposi e sintetici latinismi, certe violenze realistiche che pur riescono a una forma di alta e singolare pudicizia; ma tutta questa ricerca mira al solo scopo di procurarci una visione storica dell'arte jacoponica, che è quella di un mistico-poeta. E nel linguaggio di Cecco Angiolieri nota il compiacimento espressivo dell'ingiuria per sé e per gli altri, della maledizione per i suoi guai e per i malanni degli altri, il compiacimento per la prosa forte, per lo sberleffo, per la parola dura ed odiosa, per un certo *cinismo verbale*; ma neppure questa ricerca linguistica ha valore in sé e per sé, sibbene per chiarirci che la poesia di Cecco non è poesia burlesca, ma nemmeno poesia tragica, o poesia umoristico-sentimentale, ma, semmai, poesia motteggiatrice e proverbiosa.

I suoi attacchi non infrequenti contro i *linguaioli*, che ricordano altri attacchi consimili del Carducci, diedero da fantasticare ad alcuni circa una dichiarata ostilità da parte del Russo nei riguardi della linguistica e dei cultori di questa disciplina. Basta vedere con che titolo di onore egli citi, in tutti i suoi lavori, studiosi quali il Contini, il Folena, il Parodi, il Pagliaro ed altri, e con quanta cura egli cerchi di trarre profitto dalla lezione dei linguisti, ai fini delle sue ricostruzioni storico-letterarie. Ricordo che, quando in una mia nota sui *Nuovi saggi di critica semantica*, non so con quanta audacia accostai la « critica semantica », quale è praticata dal Pagliaro e da altri, allo « storicismo integrale », il Russo se ne compiacque, perché egli vedeva, specie nel procedere del Pagliaro, il realizzarsi d'una scienza, la più idonea sia nella ricostruzione esatta di un testo, sia nell'interpretazione d'un documento, sia nella valutazione d'un autore, sia nella ricostruzione d'un ambiente storico letterario. E si trovava d'accordo col Pagliaro, quando nel saggio su *L'unità dei Sepolcri* questi aveva mostrato quanto il Foscolo, nella sua accensione apollinea, s'era allontanato dai tradizionali valori semantici delle locuzioni, e come il poeta s'era servito, nel giro sintattico dei suoi periodi lirici, dei costrutti più inconsueti ma più rispondenti al proprio mondo poetico. Mentre, pur riconoscendo al Barbi il grande merito di una interpretazione la più piana e la più documentata nella maggior parte della sua attività esegetica, specie quando le osservazioni lessicali appoggiano l'interpretazione estetico-umana, sì che escono dalla penna del grande filologo fiorentino pagine che oltrepassano i limiti della chiosa linguistica, tuttavia il Russo notava che il *realismo psicologico o linguistico*, a cui è sempre intonato l'atteggiamento interpretativo del Barbi, è nel maestro fiorentino il segno della sua forza, ma anche del suo limite. Perché, scrive il Russo, « la poesia non è soltanto questione di vocabolario, questione d'italiano antico e moderno, ma è fantasia, umanità, esaltazione.... ». E quindi, talvolta, alcune

interpretazioni del Barbi non lo trovavano consenziente, come ad esempio, quando il Russo considerava più fondata l'interpretazione desanctisiana di *Inferno* X, 33 e l'altra d'*Inferno* V, 120, in confronto di quelle date dal Barbi, ottemperante, nell'esegesi di questi due passi danteschi, oltre misura al realismo psicologico e linguistico.

S'è detto che gli studi sul Boccaccio vengono dopo i commenti puntuali e i rispettivi saggi sui poeti-numi della sua mente di critico, e dopo l'acquisizione di un'esperienza illustre che ha dato i suoi frutti migliori nell'attività critico-letteraria qui velocemente e sinteticamente descritta. Il commento a 25 novelle scelte, al *Proemio* e all'*Introduzione* del *Decameron,* con le relative *Postille critiche,* fu pubblicato presso l'editore Sansoni di Firenze nel 1939; le *Letture critiche del « Decameron »* che sono una ristampa delle *Postille,* furono pubblicate presso l'editore Laterza, nel 1956; il primo volume della *Storia della letteratura italiana* fu pubblicato presso l'editore Sansoni nel giugno del 1957; il saggio su *Il significato storico del « Decameron »,* è una lettura certaldese del 1957; i *Ritratti e disegni storici,* serie prima (ultima edizione stampata presso l'editore Sansoni) è del 1960.[1] Sono questi lavori in cui il critico, distaccandosi a tratti da altre ricerche le quali impegnavano la sua attività, ora conclude sia pure provvisoriamente un ciclo di dati studi sul *Decameron,* ora colloca al loro posto naturale nella *Storia* saggi vecchi e nuovi; e tutto questo dopo i suoi frequenti ritorni, con mente riposata e con nuova meditazione e maggiori acquisizioni, ai suoi studi sul Boccaccio, i quali occuparono il campo della sua mente per circa un ventennio.

Il Russo lasciò ad altri studiosi il compito di risolvere attraverso un'indagine documentaria alcuni fondamentali problemi della biografia e dell'opera del Boccaccio; pure nel primo volume della sua *Storia della letteratura italiana* ha dedicato il nono capitolo al Boccaccio, per cui ivi quei problemi si presentano tutti con il loro peso e con la richiesta di un'urgente soluzione. Identico fatto si nota nel dodicesimo capitolo dei citati *Studi sul Due e Trecento.* Egli, come ho detto, non s'è impegnato direttamente in tali indagini, ma volta per volta, con le capacità critiche delle quali ho parlato, ha cercato di discriminare, dai risultati delle ricerche altrui, quel che gli si rivelava sicuro da quel che gli appariva incerto; tra le ipotesi più attendibili e le meno attendibili accoglieva sempre quella che presentava maggiori elementi di probabilità; però sempre, in tali casi, introduceva il suo discorso con le espressioni « pare piuttosto », « pare agli studiosi », oppure « io non riesco ad accettare la tesi di », « non mi convince il risultato della tale o

---

[1] In questa ultima edizione dei *Ritratti* sono compresi i saggi: *Il significato storico del « Decameron »*; *Giovanni Boccaccio,* del 1940, già raccolto nel vol. *Studi sul Due e Trecento,* Roma, Edizioni Italiane, 1945; *Questioni allotrie sul « Decameron »*, che, in altra forma, costituiva una « Postilla ». Pure da una « Postilla » deriva il saggio *Motivi di poesia del « Decameron »*, raccolto nei *Ritratti,* s. III, *Studi sul Due e Trecento,* Bari, Laterza, 1951, ora in *Letture critiche del « Decameron ».*

tale altra argomentazione », e via dicendo; mai, però, ha presentato per fatto sicuro la tale o la tale altra sua preferenza che egli considerava come indicazione provvisoria. E così nel primo volume della *Storia della letteratura italiana* e nei *Ritratti e disegni storici,* serie prima, citati, egli considera Parigi luogo natale del Boccaccio, accoglie come data di nascita il 1313, si rassegna ad accogliere altri dati provvisori sulla biografia e sulla composizione delle opere del narratore, parla di Maria D'Aquino come la donna cantata sotto il nome di Fiammetta dal giovanile *Filocolo* al maturo *Decameron,* accoglie molto limitatamente alcuni dati biografici riflessi sotto forma fiabesca nelle opere giovanili. Tutto questo sempre con estrema cautela e discrezione. E non c'era altro da fare di fronte alle incertezze e alle contraddizioni che scaturiscono dai documenti che ci è dato di esaminare.

I tratti autobiografici, secondo il Russo, si rivelano come insistenti nelle opere giovanili; essi tendono, sotto forma allegorica talvolta a realizzarsi in arte, ma spesso sono come il segno dei limiti artistici di questa prima produzione. Pure l'irruento autobiografismo passionale che tende a trasfigurare l'allegorismo medievale, trasferendo l'allegoria alle vicende personali del narratore e a quelle della sua famiglia, costituisce uno dei tratti più distintivi della mente del giovane poeta, ed è l'indizio di quell'individualismo umanistico che doveva prendere forma proverbiale nel Boccaccio più adulto. Nel *Filocolo,* scrive il Russo, non troviamo « un allegorismo dell'itinerario di un'anima a Dio, non una *commedia dell'anima,* allegorismo etico e religioso che agiti degli universali o lotti tra il Senso e la Ragione attraverso il processo obbligato dell' ' Umano, Spoglia e Rinnova '. Rimane lo schema della vecchia abitudine di Dante e del Petrarca dei *Trionfi,* ma nella parte più meramente intellettuale »..... poiché « l'allegorismo è ricondotto all'autobiografia dell'Individuo, ed è completamente allontanato dagli universali ». Il motivo della gelosia, che campeggia nel libro terzo di questo romanzo, è come l'espressione artistica della confessione e dell'analisi di un uomo nuovo, scrive il Russo, « d'un cittadino di una vera città, di quella civiltà mondana che si annunzia con l'umanesimo », perché « prima che un umanesimo erudito, filologico e grammaticale, quello del Boccaccio è umanesimo *passionale e carnale.* E questa rimarrà la nota costante di tutti i suoi romanzi giovanili: il *Decameron* rappresenterà il rasserenamento, la reminiscenza lirica di quel petulante e acceso e oratorio passionalismo della prima giovinezza ». Ma si tratterà d'un passionalismo scevro dalla sensualità e scurrilità, alleggerito dalla malizia della mente, dal gusto della beffa, dalla leggiadria delle trovate. Il dissolversi dell'allegorismo medievale, che continua nelle opere del così detto periodo napoletano successive al *Filocolo,* ha un arresto nell'*Ameto.* Il Russo chiarisce l'ambiente storico culturale in cui nasce quest'opera e la successiva *Amorosa visione,* e indica quali sollecitazioni culturali, provenienti da un mondo medievale, assediano la mente dello scrittore che tende a un mondo nuovo, e con quali lusinghe storcono, per così dire, la sua vocazione di narratore spregiudicato, di scanzonato monello, inducen-

dolo a pagare il suo ultimo tributo a un mondo in declino. Da una situazione storico-culturale, estranea alla vocazione del Boccaccio, nasce nell'*Ameto* la rappresentazione *simbolico-medievale* alla maniera proprio della *Divina Commedia*. Ma noi avvertiamo che un tale allegorismo etico è diventato *opaco* in un'anima quale è quella del Boccaccio, sì che non ha risonanze artistiche, ma si traduce in una prosa *cincischiata, circonvoluta,* e *tortuosa*. « Però », aggiunge il Russo, « bisogna riconoscere che, al di fuori dell'allegorismo di scuola, matura un più sottile allegorismo, in questo romanzo, ed è l'allegoria dell'amore, *principio di civiltà e di cortesia*. Questa è la più genuina ispirazione del romanzo che muove ancora pagine felici, specie dove il poeta si riposa nella dolcezza e sanità del paesaggio e nella carnalità della donna illeggiadrita dal sogno e dalla cortesia ». Si ripete anche nell'*Amorosa visione* il motivo allegorico-etico sotto forma di itinerario spirituale, di tipo dantesco. Il romanzo, dal punto di vista artistico, è un'opera fallita. Pure, cotesto motivo allegorico-etico, non connaturale alle attitudini e alla fantasia del narratore, ma che ha lusingato temporaneamente una sua ambizione letteraria, ci fa persuasi, scrive il Russo, « che il Boccaccio, attraverso cotesto indugio di ordine intellettuale, tende a superare l'autobiografismo passionale dei romanzi giovanili, e a dare una specie di cosmologia dell'amore, che resta la sua persistente musa ispiratrice ». Fiammetta in questa opera ritorna « adombrata in un più sereno salire della passione amorosa *a passione dell'intelligenza amorosa* ». In conclusione quest'opera si rivela quale « l'ultimo documento di questa provvisoria crisi allegorico-intellettuale dello scrittore, come passaggio obbligato per giungere alla poesia liberata dell'amore, la quale si ha vivissima in molte pagine dell'*Elegia di Madonna Fiammetta,* il romanzo poeticamente più vicino al *Decameron* ».

Vengono inoltre indicati dal Russo come caratteri d'un'arte che tende a calare la rappresentazione di un mondo sovrannaturale o eroico in mondo naturale e terreno, alcune scene del *Filocolo,* in cui prevale il gusto dell'avventuroso, il gusto del meraviglioso, il gusto dell'esotico, ma sempre piegati verso un realismo favoloso, e sempre calati nella realtà quotidiana. Come pure alcuni ritratti di mitici eroi, nel *Filostrato,* dove « gli eroi troiani e greci sono spogliati della loro ambizione etico-religiosa di guerrieri quasi vicini ai numi ». Ma non si tratta in questo caso, osserva il critico, d'un travestimento anacronistico come quello che si nota nel *Roman de Troie,* « ma d'una trasfigurazione realistico-umana di eroi che diventano uomini quotidiani, anticipazioni di personaggi amorosi e astuti ed anche un poco corrotti, così come piaceranno al Boccaccio del *Decameron* ».

Dell'operetta, forse la prima composizione del Boccaccio, *La caccia di Diana,* stilisticamente troppo acerba, il critico pone in risalto quella rassegna cronachistica, o meglio quella cronaca mondana della vita della corte napoletana, in cui « si annunzia già il gusto decameronesco delle liete brigate e delle laute e signorili scampagnate ». E a proposito delle *Rime* osserva che « i presunti accenti della disperata passione amorosa o della malinconia del

tramonto, nei versi più tardivi, non procedono da un animo poeticamente ispirato, ma da un cuore psicologicamente scosso ».

*L'elegìa di Madonna Fiammetta* e il *Ninfale fiesolano* sono universalmente riconosciute come le opere che artisticamente più si avvicinano al *Decameron,* e non occorrevano perciò molte parole a dimostrare la validità di un tal giudizio espresso dalla critica. Il Russo si sofferma a segnalare nella *Fiammetta* la finezza discreta dell'analisi psicologica e la « particolare poesia della tacita e ascosa passione propria delle donne, a cui il pudore impedisce di effondersi con la libertà e l'irruenza particolare dei maschi », sicché egli considera quest'opera come « il romanzo-poesia di queste 'amorose fiamme nascose' » e molte pagine, egli dice, « captano questa atmosfera trepida che si addensa nel 'piccolo circuito' d'una cameretta femminile », e aggiunge: questa « è una prova nuovissima, in cui lo scrittore, cambiando personaggio, oltrepassa il suo consueto autobiografismo passionale, e riesce a una figurazione di arte obbiettiva ». E l'andamento della prosa, governata da una sintassi discreta nei suoi giri e più cauta nel suo respiro, rende « cotesta tacita trepidazione e pudica disperazione della malinconia da reclusa ». Le troppe reminiscenze classiche lamentate dai critici, egli dice, sono « riflesso della sua sempre crescente passione umanistica ». Anche nel *Ninfale fiesolano* il Russo considera « più giustificata la rievocazione mitologico-umanistica »; « qui », egli chiarisce, « l'erudizione del lettore di antiche favole è diventata poesia »; e conclude: « Umanesimo, gusto paesistico, e passionalità amorosa, concorrono nell'opera in una giusta e conveniente misura, armonizzandosi in un tono unico ».

S'è seguìto particolarmente, nell'esame di queste opere minori fatto dal critico, per così dire, l'itinerario spirituale e artistico del Boccaccio, proprio quale emerge dai puntuali rilievi del Russo, i quali tendono a tracciarci un *ritratto* e un *disegno storico* del poeta, presentato ai lettori come un uomo nuovo, proteso a celebrare le esigenze, i difetti, i pregi della vita umana e terrena, sgombra delle sovrastrutture medievali. E si è visto come un certo allegorismo, certi schemi culturali, una certa maniera di rappresentare la vita umana, certi motivi del mondo cavalleresco, tipici del Medio Evo — quale il Medio Evo suole essere generalmente considerato —, nel Boccaccio o si dissolvono o si trasfigurano, o sopravvivono come materia inerte o come decorazione, estranee alla genuina fantasia e vocazione del Boccaccio. È stato autorevolmente detto, e ancora si ripete, che nel mondo culturale del Medio Evo esistono frequentissimi aspetti d'una rappresentazione della vita umana tali che, poi, nel Boccaccio, a chi li ignori, possono sembrare nuovi, e sicuri indizi di uno scrittore che ha voltato le spalle al Medio Evo e si avvia a celebrare un mondo moderno.

Io, per quel poco che conosco del Medio Evo, non ho mai creduto che la così detta *media aetas* fosse stata tutta rappresentata culturalmente da un mondo mistico e teologizzante. Come sarebbe stato possibile che un periodo storico di molti secoli e che ebbe per teatro di azione i vasti territori,

in cui il mondo medievale si svolse, fosse stato, in ogni aspetto della vita quotidiana e della cultura, tutto fremiti di misticismo e di ardore religioso, tutto proteso a sillogizzare sul mondo sovraterreno, o sul mondo terreno come riflesso d'un mondo celeste? E se poi fosse stato tutto così, è possibile che in tanti scrittori non vi fosse mai stato un allentamento della tensione dello spirito, per cui, a tratti, l'uomo si ripiega verso una plaga più terrena? Anche coloro che hanno una non profonda conoscenza della cultura medievale sanno che esiste una produzione letteraria, sia pure come a isole nel grande mare delle opere prodotte nel Medio Evo, la quale celebra un mondo distaccato dal cielo e tutto volto alle lusinghe terrene, o proteso a satireggiare la società del tempo e a « opporre la forza dell'intelligenza alla tirannia dell'ordine costituito ». Vengono in mente, anche a uno scolaro della prima classe liceale, opere come i *Fabliaux*, il *Roman de Renard*, i *Canti goliardici*, solo per citarne alcune. E avvenne al Boccaccio di ispirarsi a quei testi, a quegli ambienti culturali, che sentiva più vicini al suo spirito. E se avviene che il suo novellare attinga la trama, o la materia, da un racconto originariamente scritto da un pio cronista, il Boccaccio lo trasfigura, lo riplasma e lo rifonde col calore della sua fantasia e del suo spirito moderno, e ne nasce una novella come quella di Nastagio degli Onesti, la quale si conclude « con quella sfumatura di malizia » espressa nella battuta finale: « anzi sì tutte le ravegnane donne paurose ne divennero, che sempre poi troppo più arrendevoli a' piaceri degli uomini furono, che prima state non erano »; mentre la stessa trama di racconto, nelle mani di uno scrittore edificante del Trecento, quale è il Passavanti, mantiene l'impronta originaria dell'ambiente religioso in cui fu scritta, e acquista il tono morale e edificante dell'autore dello *Specchio della vera penitenza*, sicché la sua conclusione non può essere che la seguente: « Non c'incresca adunque, dilettissimi miei, sofferire alquanto di pena qui, a ciò che possiamo iscampare da quelle orribili pene e dolorosi tormenti dell'altra vita, alla quale, o vogliamo noi o no, pure ci conviene andare ».

Ora, se tale è la situazione — quale è stata fin qui descritta —, che emerge dalle opere del poeta trecentesco, io dico: si continui pura a chiamare metaforicamente « Boccaccio medievale » l'autore del *Decameron*, o si dica pure metaforicamente che il Boccaccio è uomo e scrittore che si libera dalle strutture medievali e si orienta verso quella civiltà nuova che fu chiamata « umanistico-rinascimentale »; ma badiamo bene che le nostre metafore non abbiano a essere prese sul serio dal lettore, che accetta supinamente quel che trova scritto e che quindi ingenuamente si pone su una strada che non è la giusta; oppure, che il lettore meditativo e penetrante non abbia a rimproverarci di avere noi tentato di trarlo in inganno.

Pervenuto a questo punto, non mi sembra né giovevole né necessario, ai fini di questa rassegna, discorrere minutamente del *Commento* e delle *Letture critiche del Decameron*, avendone già parlato, fin qui, più volte.

Ho una certa dimestichezza con i commenti più noti e con il testo delle

Cento novelle per essermene, in diverse occasioni, occupato di proposito. Inoltre l'uso quotidiano nella scuola spesso rivela pregi e difetti della chiosa a un testo che veniamo esaminando. Mai mi è accaduto di notare nel commento del Russo difetti che talvolta ho lamentato in altri commenti, vale a dire, interpretazioni che malamente orientano il lettore sul significato del passo in esame, interpretazioni non necessarie all'intelligenza del passo di per sé stesso chiaro, mancanza assoluta d'indicazioni esplicative dove il passo si rivela oscuro. Si è detto che il Russo ha dichiarato, nella *Prefazione* a questo commento, che «per un testo del Trecento, bisogna innanzi tutto fare critica linguistica, per passare all'interpretazione psicologico-estetica dell'arte o della poesia»; e si è mostrato, nella prima parte, di questa nota, che cosa il Russo intenda per critica linguistica, e si è visto con quale preparazione e con quali risultati egli si sia impegnato nell'esegesi di difficili testi trecenteschi. Egli scrive a proposito di questo testo: «La mia interpretazione linguistica, non vuole avere un carattere rettorico o strettamente lessicale, ma un carattere estetico e storico: le note linguistiche sono preparazione all'intelligenza dell'arte del Boccaccio». Tale impegno del critico è largamente mantenuto nelle note a pie' di pagina del suo commento e, particolarmente, nelle *Letture critiche,* — che nella prima edizione si accodavano al commento col nome di *Postille critiche* —, dove è più facile vedere come l'annotazione lessicale, o stilistica, ha spesso il compito di chiarire la ragione di un dato procedimento tecnico del narratore e, quel che è più importante, di porre in rilievo il tono lirico e il carattere intimo di alcune rappresentazioni del *Decameron.* Può, a tal proposito, giovare qualche esempio. Analizzando la prima pagina del *Proemio,* scrive: «Il periodo invece è dominato dal ricordo di quel faticoso e dolce tragitto di amore; la protesi teologica è propriamente schiacciata dal giro anfrattuoso del periodo, dove tutto ragiona soltanto di amore. Se dovessi definire il tono della pagina, direi che è quello di un monello che si mette ad argomentare da pedante, e finisce con l'essere impacciato anche come pedante; in ogni modo questa ostentata pedanteria riesce a confermare la malizia originaria dello scrittore, questo suo mezzo sorriso pieno di sottintesi».

E sempre a proposito del *Proemio* (in corrispondenza a Singleton I, 4, 20-28), scrive: «Tutto il periodo rende il soave fantasticare amoroso delle donne, la loro solitudine sospesa in un alone di desideri discreti e silenziosi. La sintassi vi è come avvolta nei suoi giri, è cauta nel suo respiro, a rendere questa tacita trepidazione di malinconiche recluse. Mentre il periodo riferito agli uomini (*uccellare*, *cacciare*, *pescare*, *cavalcare*, *giucare* e *mercatare*), col succedersi di tanti verbi, rende l'idea della loro libertà operosa e spensierata». Ed esaminando la pagina della confessione di Ser Ciappelletto, a un certo punto osserva: «Lo stile del Boccaccio, scrittore decorativo e strutturale, è diversissimo dallo stile del Boccaccio scrittore lirico. Noi, più su, ammiravamo non solo la comicità del dialogo, ma la spigliatezza moderna di quel dialogo, libero da ogni pesante didascalia. Il Boccaccio, dicevamo, rie-

sce a creare tutta una particolare inflessione di parole e di sintassi, che ci rende la voce, il suono e l'atmosfera del colloquio, così come potrebbe fare il più scaltro artista moderno, esperto di tutte le malizie sottintese del dialogo. Orbene qui la tecnica di Boccaccio è assolutamente moderna; se invece ci richiamiamo alle sue pagine strutturali decorative, lì la tecnica del periodo appare del tutto medievale. In Dante questa differenza non c'è mai; in Dante c'è differenza di espressione, oratoria e didascalica, l'una poetica l'altra no, ma il periodo è costruito e cadenzato sempre nello stesso modo. In Boccaccio, invece, ci sono due uomini: l'uomo vecchio e l'uomo nuovo. Si prenda la pagina introduttiva della novella: ebbene, lì, tutta la pagina è architettata come un largo e lussuoso polisillogismo: la forma tipica dell'argomentare medievale, in cui i passaggi da un'idea all'altra non sono meditati tacitamente (mancano gli scorci rapidi del pensiero moderno, che arriva alle conclusioni saltando le premesse), ma tutto vi è esplicato con un gusto e un ordine direi pedantesco.... v'è tutta una lunga giravolta di sillogismi dissimulati per giungere a una sua conclusione: in tal senso, io dico che la pagina ha un sapore medievale, non tanto per il contenuto pio, quanto per l'articolazione del pensiero e per tutto il movimento dello stile.... Come storia, noi dobbiamo giustificare la poesia, e anche questo gusto medievale della 'letteratura' nel Boccaccio. E queste pagine anzi sono utilissime per tracciare la storia della personalità del Boccaccio, come di uomo del Medio Evo che si affaccia, impertinente e vivace, agli orizzonti della vita moderna».

Annotazioni di tal natura, che, partendo dalla chiosa lessicale e dalla forma sintattica del periodo, giungono alla definizione del tono della pagina, sono diffuse ovunque nelle ventisette *Letture critiche*, e mi pare inutile e ozioso continuare nell'esemplificazione. Soltanto ho voluto insistere su questi aspetti della critica del Russo, perché ho l'impressione che siano quelli meno noti al pubblico dei comuni lettori.

Le ventisette *Letture critiche,* meditate e scritte a proposito del *Proemio, Introduzione* e ventisette novelle scelte del *Decameron,* non si limitano a trattare soltanto argomenti e problemi inerenti a questi soli componimenti artistici, ma investono tutta la compagine del *Decameron,* sicché, al Russo, che si proponeva di estendere queste letture a tutte le cento novelle, non so cosa poteva rimanere da dire, tanto sono fitte le sue osservazioni, diffuse nelle ventisette letture. E sarebbe arduo, per chi volesse farne una rassegna, pretendere di poter indicare puntualmente, in sintesi, ciò che il Russo scrisse con tanta pregnanza di concetti, che ogni sua osservazione, ogni suo giudizio critico, potrebbe suggerire allo studioso spunti idonei alla trattazione di molteplici argomenti. Ma questa è la parte più nota del procedere critico del Russo, per cui mi sembra ozioso volere segnalare ai lettori problemi con le relative soluzioni, diventati, gli uni e le altre, ormai acquisizioni di tutti gli studiosi che si interessano dell'opera maggiore del Boccaccio.

Voglio soltanto segnalare al lettore il saggio *Il significato storico del*

« *Decameron* », che fu una lettura fatta a Certaldo il 12 dicembre del 1957, ora stampata nella prima serie dei *Ritratti e disegni storici*.

In questo saggio, con mente riposata, e con lo sguardo sicuro dello studioso che è ormai giunto al traguardo più elevato della sua carriera mentale, della quale circa un ventennio è stato dedicato al Boccaccio, il Russo ripercorre i suoi vari lavori, e, in una sintesi, ritesse la trama della sua critica svolta sul narratore trecentesco, dalla quale emerge un nitido e compiuto ritratto e disegno storico dell'autore del *Decameron*.

VINCENZO ROMANO

## IL « MACHIAVELLI »

Luigi Russo ha cominciato ad occuparsi *ex professo* del Machiavelli quando era già provetto nella sua attività di studioso e di insegnante, coi *Prolegomeni al Machiavelli* premessi al commento al *Principe*. Nel 1931 era sulla soglia dei quarant'anni, ed erano state pubblicate quelle opere che gli avevano ormai procurato salda fama di studioso e di critico letterario di alto rango, mentre i saggi e gli articoli di tipo *moralista* ed etico-politico ch'egli era venuto via via pubblicando stavano per essere raccolti nel celebre volume laterziano *Elogio della polemica* del 1933. A un osservatore superficiale potrebbe forse sembrare sufficiente notare come quel commento e quella introduzione al *Principe* rappresentassero quasi un ritorno, una « rentrée » di Luigi Russo sulla scena dell'attività critica e letteraria, dopo una lunga e grave malattia che aveva assai preoccupato i suoi amici, e della quale si parlava con apprensione fra studenti o giovani appena laureati, anche fuori di Firenze dove Luigi Russo allora insegnava. Non era certo il primo né l'unico segno della ripresa dell'attività di Luigi Russo, ma è pur certo che ne fu il segno più cospicuo.

In quel libro di Luigi Russo sembrava quasi congiungersi l'estro polemico etico-politico, vivacissimo sempre in lui e specie in quegli anni, e un più accentuato gusto critico-letterario di tipo storicistico. Per es. la tradizionale tematica del contrappunto Machiavelli e Savonarola è seguìta dalle pagine sulla lingua del Machiavelli, e così via; d'altra parte, l'interesse per il segretario fiorentino poteva sembrare una novità nell'opera del Russo, autore di una tesi sul Metastasio, del saggio sul Verga, della celebre introduzione bibliografico-critica allo studio dei *Narratori* italiani.

In realtà l'attenzione del Russo per Machiavelli aveva origini più lontane, e non era stata mai del tutto rallentata, affinandosi e ampliandosi via via, mentre la sua storica interpretazione veniva sempre più distinguendosi dalla tradizione desanctisiana nella quale il suo pensiero era radicato come anche dalle prese di posizione crociane, e assumendo una fisionomia sempre più precisa e autonoma. Nelle pagine di *Vita e morale militare* si ri-

trova il classico motivo del Machiavelli fondatore teorico dello stato moderno e dell'esercito nazionale: « Con questa idea che lo Stato ha in sé le forze per essere e svilupparsi, il Machiavelli conseguentemente afferma la necessità di coordinare queste forze in un esercito: non più quindi le bande di avventurieri, ma la milizia nazionale, la *fanteria*, come egli diceva, l'arma dello Stato, per contrapporla alla *cavalleria*, l'arma della feudalità. Con la concezione moderna dello Stato sorge dunque anche la concezione di un esercito nazionale. Il Machiavelli, fondatore teoretico dello Stato moderno, si può dire che sia anche il fondatore teoretico dell'Esercito nazionale ». E qui la concezione idealistica dello stato, di origine hegeliana, si congiunge con le discussioni più avanzate del tempo sull'origine e sul fondamento della sovranità, e con il mito repubblicano della « nazione armata »: mentre si inseriscono in altre discussioni e sembrano richiamarsi, quasi espressamente, ad una celebre recensione del Croce ad uno scritto di propaganda bellica del 1915, le righe dedicate al « ritorno di Machiavelli »: « Ma la dura realtà ha risuscitato in noi vecchie e nuove energie, e lo spirito di Machiavelli è ritornato tra noi; non del Machiavelli gesuitico, ambiguo, della leggenda popolare, ma del nobile e puro pensatore italiano, che alla Patria un inno caldo d'amore innalzava, a conclusione di una fredda dissertazione di scienza di Stato.

L'Italia si afferma oggi come Potenza, e si afferma tale col suo vigoroso esercito. Poiché questo è l'insegnamento del pensatore italiano: uno Stato è immorale se rinunzia o infiacchisce la sua individualità, come è immorale un individuo che rinunzia alla lotta e si annulla nel suicidio spirituale. E affermarsi come potenza non vuol dire fare dell'avido imperialismo, ma vuol dire semplicemente affermare il proprio contenuto etico di Nazione, affermare la propria civiltà e le proprie tradizioni etniche, affermare la propria umanità per una migliore umanità ».[1]

A pochi anni di distanza, sempre sotto l'impresa della unità di cultura e di vita morale, che aveva ispirato la collaborazione di Luigi Russo alla rivista « Volontà », l'interesse per il Machiavelli comincia a specificarsi, attraverso rassegne e discussioni di libri, in alcuni temi e motivi che persisteranno anche nelle opere più ricche e complesse della maturità. Il Russo lavorava con l'antico criterio umanistico così definito dal suo amico e maestro B. Croce: « Studiare dapprima l'argomento propostomi per fissarne le linee essenziali e darne la trattazione complessiva; e continuare poi con l'aggiungere altre prove ed esemplificazioni.... Nel quale ulteriore lavorìo mi è accaduto talvolta, com'è naturale, di ritrovare in qualche parte alcuna delle linee dap-

---

[1] *Vita e morale militare*, Milano, 1917, pp. 12-13, 16. La recensione molto positiva di B. Croce al volumetto di propaganda bellica di Mario Mariani, *Il ritorno di Machiavelli, Studi sulla catastrofe europea* (Milano, 1916) è ne « La Critica », 1916 (IX), pp. 456-458. Non completo questa, né le altre citazioni di scritti di L. Russo, con l'indicazione di ristampe o altre edizioni, rivedute o meno. Ciò porterebbe spesso a raffronti fra le varie edizioni e le varie modificazioni, per il modo di lavorare del Russo. Sarà, questo, compito non facile, di chi vorrà darci una bibliografia completa degli scritti di Russo.

prima segnate o di vedermi affacciare in mente nuovi temi di ricerca ».[2] Così riprendeva e riproponeva, senza timore di correggersi né di ripetersi, osservazioni e motivi, con aggiunte e variazioni, ampliamenti e rielaborazioni spesso riferibili alle discussioni contemporanee, anche non solo scientifiche, e al procedere degli studi e delle ricerche, seguendo sempre con pari attenzione la discussione politica, come era e dov'era, e il progresso del sapere. Quindi sarà certo da fare un lavoro di confronto analitico e sistematico fra le varie redazioni degli scritti di lui sul Machiavelli, tenendo conto anche del ricorrere di certi motivi e di certe osservazioni: ma qui ci dobbiamo limitare, per ragioni di spazio, ad alcune indicazioni che ci sembrano cogliere aspetti caratteristici se pur minori e forse marginali della complessa opera di Luigi Russo, rimandando ad altro momento un esame analitico e una sistematica ricerca dei riferimenti alle discussioni contemporanee. Col 1922 la collaborazione di L. Russo alla celebre rivista « combattentistica » « Volontà », comincia a spostarsi dalla tematica etico-politica generale delle *Riflessioni di un Italiano*, con le quali aveva cominciato a collaborare nel 1918 e che continuavano *Vita e morale militare*, a una tematica di tipo storico-letterario: si veda il saggio *La cultura contemporanea*, dove si parla del Rinascimento a proposito del *Giordano Bruno e il pensiero del Rinascimento* di Giovanni Gentile e del *Campanella* della Dentice.[3] Per Luigi Russo il Rinascimento come età del letterato puro, dello scienziato puro, del politico puro, stava per finire, era ormai finito, perché si veniva affermando l'unità storicistica fra cultura e vita morale: perfino Gabriele D'Annunzio gli sembrava avviato a superare l'estetismo individualistico. In questo quadro generale si può già notare un altro motivo che il Russo riprenderà rielaborandolo e correggendolo: il politico puro del Rinascimento — che sta per scomparire come il letterato puro — è quello « che si affida a una visione empirica e frammentaria della realtà, quale naturalmente essa è, e non quale idealmente pur dovrebbe essere ». Comincia dunque, certo legata alla polemica politica e culturale contemporanea, anche quella serie di riflessioni che nei *Prolegomeni* del 1931 si definiranno concretamente nella interpretazione del Machiavelli come teorico e poeta della pura tecnica politica. Erano gli anni nei quali si soleva parlare molto, su giornali e riviste politiche, di realismo politico e di Machiavelli come maestro di realismo politico: è noto come quella moda fosse destinata a trovare il suo culmine nel *Preludio al Machiavelli* di Benito Mussolini, del 1924. Luigi Russo aveva certo presenti le teorizzazioni di questo genere che venivano compiute tanto spesso o sulla traccia di Alfredo Oriani.

---

2 *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, 1931 (ma la prefazione ha la data del 1929). Cfr. l'*Avvertenza* del Russo alla sua raccolta di studi su Machiavelli: L. Russo, *Machiavelli*, 3ª ed., Bari, 1949, e anche la prefazone del Russo al suo ultimo volume, *Il tramonto del letterato*, Bari, 1960.

3 « Volontà », anno V, n. 1 (15 gennaio 1922). Benché vi si proponga il motivo della fine del « letterato puro », questo scritto non è stato (a quanto risulta, e con la riserva accennata alla nota 1) riprodotto completamente neppure nell'*Elogio della Polemica*, dove pure è riprodotto il *Tramonto del letterato* del 1920 che riprende alcuni temi di *La cultura contemporanea*.

o su quella del Croce, o di altro genere, e, commosso com'era dall'empito di rinnovamento e di riforma morale e intellettuale che, anche ai giovani ex combattenti di « Volontà », sembravano venire promesse e assicurate dai nomi del Croce e del Gentile, non poteva fare a meno di combattere quella moda di basso realismo, dichiarando finito il tempo dei « politici puri ». Tuttavia non lascerà più questo problema intanto che non l'avrà risolto, trasportando lo stimolo della polemica contemporanea sul piano della considerazione storica. Questa osservazione sembra confermata dal fatto che nella stessa serie di commenti e osservazioni sulla *Cultura contemporanea,* Luigi Russo accenna ad un altro motivo, meno fecondo e meno importante forse di quello che poi si trasformerà nella identificazione del carattere della politica e della sostanza del pensiero di Niccolò Machiavelli, ma meritevole di essere indicato, perché esso ritornerà continuamente nella riflessione storica del Russo: a proposito del volume del Toffanin, *Machiavelli e il tacitismo,* valutato positivamente, il giovane critico propone questa osservazione: « Come Einstein nei nostri tempi calamitosi, anche Machiavelli nei suoi tempi ebbe la disgrazia di interpreti che ne falsavano artatamente il pensiero » ma senza togliergli la vitalità, anzi, facendosi veicoli della sostanza di quel pensiero stesso. E circa un mese dopo, a proposito del Croce: « Non apparirà un paradosso il nostro se affermiamo che oggi, in Italia, i più accaniti avversari del Croce sono per l'appunto i suoi più fedeli scolari: si pensi un poco al Machiavelli e al machiavellismo »: [4] è l'avvio, per contrasto anche qui, al motivo che tornerà nel saggio *Umanesimo, Rinascimento, Controriforma, e la storiografia contemporanea,* pubblicato in italiano la prima volta nel 1945, ma ripreso ancora nel 1958: « È una gloria la sua tutta polemica, ché solo attraverso quella polemica Machiavelli riesce a vivere e valere ». « In un certo senso si potrebbe dire che il Machiavelli come pensatore politico, nacque troppo presto: la sua vera gloria si celebrò nell'ultimo Cinquecento e nel Seicento, quando egli raggiunse il massimo della impopolarità. È il destino ironico dei grandi pensatori, quello di governare invisibilmente i pensieri e i gusti dei loro avversari, e dove più si ingiuria e più si batte, ivi più prona è la sommissione agli invidiosi veri del disconosciuto e sottaciuto maestro ».[5] Abbiamo scelto questi due soli motivi dell'opera di Luigi Russo sul Machiavelli, perché ci sembrano tipici e anche più semplici dei molti altri che vi si possono trovare: l'analisi della evoluzione progressiva di essi servirebbe non solo a confermare la fedeltà costante del Russo alla sua concezione storicistica giovanile dell'attività culturale e scientifica e della vita come farsi continuo, ma anche a chiarire in modo, si vorrebbe dire, esemplare, la fecondità della versione propria e originale che egli ha saputo proporre, operando più

---

[4] Ivi, anno V, n. 3 (15 febbraio 1922), p. 27. Riprodotto in *Croce, i crociani e gli anticrociani* (*Elogio della polemica*, pp. 102-112. Il passo qui citato a p. 108).

[5] *Umanesimo, Rinascimento, Controriforma e la storiografia contemporanea,* in *Studi sul Due e Trecento,* Roma, s. d. ma 1945, p. 238. *Antologia della critica letteraria,* vol. 2°, *Dal Machiavelli al Parini,* Messina-Firenze, 1958, p. 9.

che teorizzando, della dottrina idealistica e storicistica della « contemporaneità della storia »: proprio per l'attenzione dichiarata e polemica alla discussione contemporanea, anche giornalistica. Del resto, come non vedere nello stesso titolo dei *Prolegomeni a Machiavelli* una risposta al *Preludio al Machiavelli* di B. Mussolini? E ciò non è protagonismo politico deteriore: è fedeltà al compito che si è prescelto di adempiere, lottando con i mezzi che si hanno a disposizione, in quanto si sa di saperli adoperare meglio di altri mezzi, anche a costo di apparire agli sciocchi o ai finti ingenui, personalistico, malato di protagonismo, intollerante, violento, intemperante, incostante. Diceva quel tale gran libertino: incostante, magari; infedele, mai. Quella iniziale e diretta esperienza di vita politica e civile, quella partecipazione esplicita, dichiarata, polemica, estrosa, anche variabile, di Luigi Russo al suo tempo mi sembra che spieghi inoltre la differenza di tono fra le pagine distaccate e lievemente stilizzate di Federico Chabod nella sua celebre introduzione al *Principe,* precedente di circa sei anni ai *Prolegomeni* di Russo, e il potente empito evocativo diretto delle pagine dello studioso siciliano: benché, a ben guardare, si possan riscontrare nelle pagine di quest'ultimo impostazioni in sostanza analoghe alla stilizzazione quasi estetizzante del piemontese: « l'arte per noi non è nelle forme e non è nei luoghi, ma nell'atteggiamento. E il Machiavelli fu artista, in questo senso superiore: ché egli guardò alla politica e alla vita, con la fantasia disinteressata.... ».[6] Non è un caso che questo motivo sia stato fatto proprio dal Ridolfi, nella sua *Vita* del Machiavelli (Machiavelli *poeta*; in Russo: « *poesia* della tecnica politica pura »). Come non mi sembra un caso che nel 1958 Luigi Russo riproducesse molte pagine dell'introduzione al *Principe* di Federico Chabod in apertura del secondo volume della sua *Antologia della critica letteraria.* E non allineeremo qui a riscontro le pur frequenti allusioni a modi stilistici, a giri di frase del Machiavelli che si riscontrano negli scritti di Chabod, e le numerose, esplicite o allusive, citazioni di sentenze ed espressioni del Machiavelli da parte di Luigi Russo, anche in scritti come quelli raccolti nei tre volumi su *La Critica letteraria contemporanea*: per l'uno e per l'altro il Machiavelli era divenuto momento intrinseco della loro attività scientifica, conformemente a una tradizione, in sostanza idealistica e umanistica, per la quale lo storico si identifica coi grandi del passato: storico della letteratura, pieno di politica, storico della vita civile sociale e politica, pieno di buone lettere.

* * *

Luigi Russo arriva dunque fra il 1930 e il 1931 alla sua interpretazione storica del pensiero e della personalità del Machiavelli scrittore. Egli stesso ora preferisce chiamare « scientifica » la sua interpretazione, nel senso, tutto

---

6 *Prolegomeni al Machiavelli,* in N. Machiavelli, *Il Principe,* testo annotato da L. Russo, Firenze, 1931, p. xii.

sommato, crociano, o, se si vuole, idealistico generale, del termine: critica letteraria come «scienza dello spirito», e anche come teoria e contemplazione dell'opera dei grandi scrittori, nel senso gentiliano: ricondurre dalla cronaca alla storia, dalle vicende umane e particolari alla «patria celeste», come egli amava esprimersi. Occorre insistere su questo punto, perché il Russo vi tien fermo fino all'ultimo, riproponendo, nel suo libro più recente, *Il tramonto del letterato,* licenziato nel febbraio del 1960, la propria interpretazione del Machiavelli come punto d'arrivo della riflessione etico-politica sull'opera di quest'ultimo (e l'occhio è sempre soprattutto fisso al *Principe* e alla crociana «scoperta della politica») che egli vede profilarsi ai primi del secolo XIX, con il Foscolo e soprattutto col Cuoco: «Foscolo, nel suo scritto su Machiavelli, si contenta di rincalzare soltanto l'interpretazione realistica del pensiero del suo autore, e si rifà alla vecchia osservazione di Bacone; nel Cuoco balena invece già il concetto di Machiavelli *tecnico della politica*: la politica è una scienza che ha la sua logica, che essa deve perseguire senza esitazione. Il Machiavelli del Cuoco dice: — Io ho voluto scrivere senza passione veruna; non ho seguìto nessun partito e li ho offesi tutti. Ho scritto per gli uomini ragionevoli, e questo è stato il mio torto: gli uomini ragionevoli son pochi —. Nel Cuoco, educato più profondamente alla scuola del Vico, c'è già questo avvio a una interpretazione scientifica del pensiero del Machiavelli, il pensiero inteso come scienza, che ha una sua legge interna, che ha una sua serenità al di sopra di tutte le male voci degli uomini; una scienza che vuol parlare soltanto agli uomini di giudizio, una scienza non per il volgo ma per gli aristocratici dell'intelletto. Non c'è nel Cuoco la giustificazione baconiana — la realtà è quella che è, e il politico deve stare attaccato all'essere, e non al dover essere —, e non ci sono nemmeno i corollari secondari che vi scopre il Foscolo, la perniciosità delle sètte, l'invadenza della Chiesa di Roma, la necessità d'una milizia nazionale. Se si va a vedere, il Foscolo poeta rimase alla superficie del pensiero del Machiavelli; egli fu soltanto un oratore dei miti a lui cari, che maturavano e urgevano nell'Italia nei primi decenni dell'Ottocento; nei brevi paragrafi del Cuoco ricorre invece una luce nuova, una spiegazione di carattere più trascendentale del pensiero machiavellico, della scienza della politica che ha leggi a sé e regole sue inderogabili».[7] L'itinerario dal Foscolo al Cuoco è anche l'itinerario dal Luigi Russo giovane che schernisce il politico puro, affermando che oggi (1919) il «politico puro» potrà essere tutt'al più un alto burocrate ministeriale, al Luigi Russo maturo, arrivato a una maggiore comprensione della vita politica, su ispirazione del Croce e del Gentile, e forse non senza aver percepito e assimilato le discussioni sulla tecnica, la tecnocrazia, di quegli anni. Il libro del Malaparte, *La tecnica del colpo di stato*, per citarne solo uno più noto, è del 1931; ma qui non si ricercano influenze, si cerca di rievocare rapidamente, per cenni, quell'ambiente culturale, al quale il Russo reagiva, po-

[7] *Il tramonto del letterato,* pp. 145-146.

lemicamente o meno, elaborando in questa attenta discussione la propria opera scientifica. Relativa alle discussioni del tempo fra teorizzatori della necessità e ineluttabilità della politica fascista e teorizzatori di posizioni etico-politiche o genericamente morali e religiose (non necessariamente nel senso cristiano e cattolico ma in quello filosofico-idealistico delle parole: « religione », « religiosità ») è anche l'accettazione da parte del Russo della tradizionale antitesi fra Savonarola e Machiavelli, che oggi continua fra gli studiosi (soprattutto nella sfera anglosassone), ma non perciò ci sembra meno antiquata dell'altra antitesi, tradizionale anch'essa, dal De Sanctis in poi, fra Machiavelli e Guicciardini, o meno sostanzialmente vacua di quelle, anche più recenti, fra Machiavelli e Tommaso Moro, o fra il Machiavelli dei *Discorsi* e il Machiavelli del *Principe*. Si prova sempre un po' di vergogna a dovere esprimere così recisamente, perché costretti dalle circostanze alla brevità, e quindi in apparenza seccamente e duramente, un giudizio negativo su parole che commossero allora e incitarono alla riflessione e alla revisione di proprie concezioni generiche, romantiche e antiquate; sappiam bene quanti giovani studiosi e pensosi, oltre chi scrive (che da solo conterebbe certo molto poco) si commossero alla lettura dei *Prolegomeni*. Ma ormai queste antitesi e antinomie sembrano aver perduto l'utilità e la suggestione d'un tempo: « Forse l'antinomia storica perdura ancora nelle menti e negli animi, e per gli storicisti puri il Machiavelli è l'uomo moderno, e il Savonarola continua a essere il superstite crociato del Medioevo; mentre per gli spiritualisti, il frate è un eroe sempre attuale della religione, e il suo avversario, un pensatore profondo, sì, ma, come voleva già Don Ferrante, piuttosto mariuolo. In verità né Machiavelli è il diavolo e Savonarola è il santo, né essi rappresentano due età, due secoli l'uno contro l'altro armato. Savonarola e Machiavelli sono soltanto due temperamenti diversi, se non addirittura antitetici, l'uno all'altro sordi e inintelligenti, l'uno e l'altro estremi nella loro logica, due espressioni eterne dello spirito umano, diremmo, e che solo per metafora possiamo chiamare l'una medievale e l'altra rinascimentale. Savonarola è la religione pura, e Machiavelli la scienza, la tecnica, la politica pura. Entrambi mirano ad uno stesso fine: quello di riformare l'Italia; l'uno vuole esserne il riformatore religioso, l'altro il riformatore tecnico, l'uno fa appello all'entusiasmo, l'altro fa appello alla scienza ».[8] Eppure, uno studio meno commosso e più approfondito fa ben comprendere come in sostanza non abbia validità storica la contrapposizione fra il caso fiorentino della predicazione penitenziale e poi vaticinatoria del Savonarola e la seria perché spregiudicata riflessione storico-politica del Machiavelli: uno studioso di storia studierà il mito di Roma e il mito di Firenze, ma non accederà alla teorizzazione della storia di Roma come paradigma di ogni storia politica, e tanto meno alla teorizzazione dei casi fiorentini, anche savonaroliani, come analogia della storia ideale eterna in una nuova dispensazione dello spirito universale; non

[8] *Prolegomeni* cit., pp. x-xi.

farà insomma del Savonarola un paradigma della ben più profonda e complessa, ricca e movimentata vita religiosa e morale, anche solo italiana, dei secoli XV e XVI.

Ma il Machiavelli di Luigi Russo non è certo soltanto quello dell'antitesi col Savonarola: ci sembra invece che sia propriamente quello che egli amava definire «artista-eroe della tecnica politica». Il fondamento primo e originario della interpretazione o concezione critica generale che Luigi Russo ci offre di Machiavelli sta certamente nel ben noto saggio del Croce. Ma c'è un gran passo dalla «scoperta dell'autonomia della politica» all'«artista-eroe della tecnica politica»: la definizione del Croce presuppone l'ideale, tendenzialmente sistematico-speculativo, di una storia del pensiero; in questo svolgimento il Machiavelli ha il suo posto come pensatore o filosofo, per la sua scoperta filosofica o concettuale; senso dello stato, realismo politico, ecc.: tutto il resto è in sottordine. La definizione del Russo (alla quale egli terrà fede fino all'ultimo) tende a cogliere il significato peculiare dell'opera e della personalità del Machiavelli, sempre (è vero) su una linea di storia ideale eterna, ma senza scindere l'uomo e la sua attività, il suo carattere, dall'opera scritta e dal significato fondamentale e principale di questa. La definizione del Russo tende a racchiudere nella formulazione del giudizio sul carattere fondamentale di ciò che fa l'importanza del Machiavelli anche il giudizio storico sulla complessità di tutta l'opera e sulla «umanità», come il Russo dice, del Machiavelli, in relazione alla sua epoca e alla storia italiana: come si può cogliere nelle formulazioni più distese ma anche per es. soltanto nella lingua: «Machiavelli è un artista-eroe della sua scienza, l'artista-eroe della politica pura,... il quale dell'artista ha la serenità e il disinteresse dell'esperienza, e dell'eroe ha il *pathos* e la logica rettilinea. In questa serenità e disinteresse e in questo suo *pathos* è l'unità della sua vita e del suo pensiero, che non appare turbata né da effettivi mancamenti, né diminuita o accresciuta da patetici contrasti. Pratica politica e dottrina politica, in lui, sono un solo problema.... In cotesto gusto artistico ed eroico al tempo stesso delle sue esperienze, tratte alle loro più estreme conseguenze quasi per vincerne le intrinseche aporie e antinomie, noi fondiamo quel *pathos della tecnica*, che, ci pare la caratteristica più vera della mente e dell'animo del Machiavelli.... Per questa poesia della tecnica pura, egli poté provvedere al tempo stesso a legiferare sugli ordinamenti repubblicani e a suggerire le norme per il più antidemocratico principato, donde l'apparente contraddizione tra lo stato d'animo dei *Discorsi* e lo stato d'animo del *Principe*....».[9]

Così, i *Prolegomeni* premessi al commento del *Principe* non sono prolegomeni al *Principe*, ma a tutto il Machiavelli. Con l'ultimo capitoletto («L'arte nel *Principe* e la *Mandragola*») già il Russo si avvia all'altro suo più importante scritto d'argomento machiavellico: *Machiavelli uomo di teatro e narratore*. E la formula «artista-eroe della tecnica politica» o «poeta-

[9] Ivi, pp. XX, XXVIII.

eroe » permette anche di intendere quella certa ambiguità che a volte si può percepire nell'opera del Machiavelli, per esempio anche soltanto attraverso un riesame delle lettere: cioè appare pur sempre più vicina alla realtà storica concreta di tante altre definizioni; e se ne potrebbe seguire l'efficacia e l'importanza, a volte sottaciuta o indiretta, ma anche spesso esplicitamente riconosciuta e dichiarata, come avviene nella bella introduzione premessa dal Procacci alla edizione del *Principe* e dei *Discorsi* curata da Sergio Bertelli, o anche nell'edizione del *Principe* curata recentissimamente da Vittorio de Caprariis.

Delio Cantimori

## IL COMMENTO E I SAGGI TASSESCHI

Il lavoro tassesco del Russo va guardato da due diversi punti di vista: quello legato al significato che acquista nello svolgimento dell'attività critica e metodologica del Russo, e quello connesso col posto ch'esso può avere nella storia contemporanea della critica tassesca. Va subito detto che, se anche molto non si è scritto intorno a questo filone dell'attività del Russo, esso non è stato né trascurato né sottovalutato, soprattutto per quanto riguarda il secondo dei due punti di vista che si sono accennati.[1] Per quel che riguarda il primo, invece, occorrerà ricordare che l'interesse del Russo per il Tasso non è occasionale, ma va collegato con altri impegni critici su temi relativi alla seconda metà del Cinquecento rivelati dal Russo in anni non lontani da quelli in cui egli venne elaborando il commento alla *Gerusalemme liberata*, che di questa attività è il documento più notevole e direi anche complessivo. Ora, il commento, nato nel '38, fu quasi interamente riscritto nel '53 e quindi rifuso in tre contributi distinti apparsi su « Belfagor » tra il '53 e il '54:[2] anni, come si vede, della piena maturità e fertilissimi dell'attività critica del Russo, e serie di anni anche che hanno registrato notevoli realizzazioni critiche a proposito del Tasso.[3]

---

[1] Basti ricordare la forte connessione della problematica critica intuita dal Russo a proposito del Tasso con il contemporaneo svolgimento della critica tassesca sottolineata da Claudio Varese, nel saggio su *T. Tasso*, in *I classici italiani nella storia della critica*, vol. I, Firenze, La Nuova Italia, 1960², p. 582. Si cfr. anche Alessandro Tortoreto, *Rassegna bibliografica dei recenti studi tassiani* (1953), in « Studi tassiani », 1954, 4, p. 61.

[2] Sono i saggi, *Il linguaggio poetico della « Gerusalemme »*, in « Belfagor », 1953, 5, pp. 497-516; *Il carattere storico della « Gerusalemme »*, ivi, 1953, 6, pp. 618-645, e 1954, I, pp. 1-20. Il commento è stato pubblicato dal Principato, Milano, e lo citerò nella più recente ristampa del 1960.

[3] Ricorderemo solo tra i commenti della *Liberata* quello di Attilio Momigliano, Firenze, La Nuova Italia, 1946¹, e fra i contributi più importanti quelli di Mario Fubini, *Il « Rinaldo » del Tasso, Osservazioni sul lessico e sulla metrica del Tasso, La poesia del Tasso*, in *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, Firenze, Sansoni, 1947; di Lanfranco Caretti, *Chiose al testo della « Liberata »*, prima in « Studi tassiani », 1952, pp. 3-26, poi in *Filologia e critica*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955; di Giovanni Getto, *Interpretazione del Tasso*, Napoli, ESI, 1951; di B. T. Sozzi, *Il magismo del Tasso*, in « Studi tassiani », 1953, pp. 25-30, poi in *Studi sul Tasso*, Pisa, Nistri-Lischi, 1954.

Queste ultime il Russo ebbe chiaramente dinanzi nel suo esercizio di commentatore e nella prospettiva critica nella quale egli lavorò, anche se, come fu sempre sua consuetudine, nel delineare il corso della critica tassesca egli tese ad individuare alcuni nuclei essenziali di quello svolgimento. Non lo potevano soddisfare le viete formule di Tasso poeta del Rinascimento o poeta della Controriforma, perché la sua sensibilità di storico gli indicava un complesso insieme di elementi anche contrastanti al fondo della poesia e della posizione culturale del Tasso. Poteva così riutilizzare alcune osservazioni del De Sanctis sul contrasto tra la sincerità del poeta cristiano e l'artificiosità del tempo controriformistico accanto alla fervida delineazione romantica della 'storia di un'anima' del Donadoni, e su fino alla definizione crociana del Tasso poeta tragico e agli altri studi contemporanei ai suoi propri. Pertanto, mentre da questo giro d'orizzonte derivava l'attenzione ad alcuni problemi particolari e anche tradizionali della critica tassesca come quelli del linguaggio poetico, della religiosità, dei personaggi tasseschi, il suo atteggiamento generale s'accentrava sulla verifica dei motivi della piena storicità del Tasso, dando, in conseguenza di ciò, di quegli stessi problemi che costituivano un accertato patrimonio critico una illuminazione nuova, testimonianza di una profonda adesione di lettore, al di là di una tentazione di generale antipatia e perfin di rifiuto verso la condizione spirituale del Tasso e della sua civiltà (tentazione che non solo viene continuamente superata, ma che proprio per la sua evidenza e insieme per il suo soccombere garantisce ulteriormente della dirittura morale e del senso storico del critico).

La sua lettura della *Liberata* lo portava innanzi tutto ad una scelta di personaggi in singoli momenti ed episodi, nei quali si potesse sentire battere intera la forza fantastica con cui erano stati concepiti o, viceversa, in cui si dovesse registrare l'intrusione di qualche elemento di varia origine intellettualistica e il fallimento della poesia, o semplicemente di una freddezza di per sé riduttrice di ogni vera intensità poetica. Si sa bene come i personaggi tasseschi proprio per la loro intima natura patetica, e quindi pronta a volgersi a toni languidi e abbandonati soprattutto nei casi di 'sfortunati amanti', siano stati fin troppo spesso gli eroi romanzeschi di una critica anch'essa assai romanzesca. Il Russo, da quell'acuto osservatore dell'interna dialettica di personaggi poetici ch'egli è stato, sdegna un atteggiamento così falso esteticamente e così ingenuo storicamente: « Molto pericoloso è caratterizzare i personaggi in base a schemi psicologici e non alla loro poetica realizzazione:... i personaggi sono sempre il mero sentimento lirico dello scrittore, e bisogna disincarnarli dal loro nome, per avvertirli come le note musicali circulate del poema ».[4] Al di là di qualsiasi astratta tematica psicologica, la concretezza dei personaggi va percepita nella loro natura fantastica e solo così essi potranno essere sentiti come i veri centri animatori del poema: l'interesse del Tasso, anzi, « è solo per i personaggi, per i loro appassionati

[4] Cfr. il commento, postilla al canto II, p. 25, e nota 121-128, p. 28.

caratteri: sono essi che nel poema hanno vera e poetica vita.... L'amore per i personaggi nel Tasso è sempre portatore di poesia; dove manca questo interesse accentratore e l'azione non si sviluppa intorno a qualche personaggio singolo, si avverte macchinosità e fiacchezza».[5] Pertanto l'impegno a dar risalto e a determinare i contorni poetici del personaggio perdura lungo tutto l'arco della lettura tassesca del Russo, ma sempre prendendo avvio dalla particolare condizione di un singolo episodio del poema per congiungersi e rannodarsi poi con tutti gli altri che vedono presente quel personaggio nel quale va colta costantemente la carica fantastica, lirica assai più che narrativa, con la quale il poeta lo intuì. Senza cadere nell'altra astrattezza di tradurre tutta la *Liberata* in una galleria di tipi immobili, la ricerca dei nuclei poetici essenziali dei personaggi diviene così una condizione per individuare l'interno movimento del poema, che è «romanzesco» assai più che epico-religioso proprio per questo prevalente interesse umano (ma di un'umanità sentita sempre come oggetto di poesia) che è proprio del Tasso nei suoi momenti di vera poesia. La individuazione dei personaggi nella loro vera dimensione poetica avviene, dunque, sempre in un preciso momento, sia nel caso minore di Olindo che nell'«appassionata perorazione» attraverso cui «riscatta la propria personalità poetica» (str. 33) riesce a restituire una qualche concretezza ad un episodio la cui «natività dell'ispirazione» è riconoscibile perfino nella scarsa felicità del suo inserimento nella narrazione,[6] sia nei casi maggiori di Argante, che resta l'eroe della barbarie pura dalla sua prima apparizione nel III canto al centrale canto VI nella narrazione del primo duello con Tancredi e alla sua morte nel canto XIX, o di Rinaldo, la cui essenza poetica è una nota di immoderazione, o di Tancredi, «eroe nel senso civile della parola», di Clorinda, di Erminia, di Solimano, «una delle creazioni più poetiche della *Gerusalemme*» per «l'umanità e la serietà morale che nobilita e drammatizza la sua figura irruente e superba»,[7] tutti poeticamente vivi e definiti in un atto, in un atteggiamento, in un'espressione che solo quando riescono ad essere rinnovati creano le condizioni della poesia. Tipico in questo senso risulta per il Russo pure il personaggio di Armida che è pienamente se stessa, cioè, secondo l'osservazione desanctisiana, insieme maga e donna, «quando vive senza scrupoli e senza attenuazioni romantiche il suo machiavellismo amoroso»,[8] e quando invece si presenta «convertita e sottomessa» (canto XX) declina la carica poetica che l'aveva primamente sostenuta. Ma nel personaggio di Armida il Russo

---

[5] Cfr. comm. cit., post. al canto XI, p. 206.

[6] Scrive a proposito dell'episodio di Olindo e Sofronia, comm. cit., canto II, nota 121-128, p. 28: «I critici del Tasso biasimarono l'episodio come una digressione inutile. Il loro giudizio negativo, benché poggiasse su pregiudizi retorici, coglieva in parte nel vero: l'episodio è incastrato nella generale tessitura del racconto con molta poca naturalezza; ha l'aria di essere una divagazione, una sosta. Il Tasso stesso riconobbe la poca felicità dell'intarsio».

[7] Cfr. comm. cit., post. al canto IX, p. 169.

[8] Cfr. comm. cit., post. al canto IV, p. 63.

osserva che, oltre la « sensualità ritrosa », che è certo una delle sue componenti poeticamente più efficaci, sono presenti fortissime componenti madrigalesche, nelle quali « il Tasso misura più il suo ingegno che la sua ispirazione; e bisogna ammirare l'ingegno, se non si può riconoscere la poesia ». Ma, aggiunge di rincalzo il Russo, aprendosi tutto un vastissimo campo di osservazioni nelle quali la ricerca di puri valori estetici fa posto ad una ricerca più complessa di valori storico-letterari, « c'è da dire che il madrigalesco, nell'episodio di Armida, è completamente a posto: esso è la nota interna di quella recitante donna. Però ogni riprovazione critica è una riprovazione che tocca il contenuto, e non già la forma letteraria, lo spirito con cui il poeta vuole rappresentare il suo personaggio. Giacché il madrigalesco di Armida è un'arte della sua oratoria amorosa, come quel tenere le luci *vergognose e chine*; può dispiacere ai moralisti la maliarda ingegnosa, ma essa è coerente (letterariamente) a sé in tutti i suoi modi e i suoi detti ».[9]

Sono queste osservazioni che portano sempre di più il critico nel cuore della sostanza poetica e storico-letteraria dell'opera tassesca, e che gli consentono di acquisire un precisato sentimento di questa poesia che va percepita anche là dove l'infaticabile ricerca di strutturazioni del Tasso sembra soverchiare, come nella rassegna dell'esercito cristiano che occupa tanta parte del primo canto e che quando diviene soltanto una « rassegna terrena », una presentazione cioè e un preliminare dimensionamento degli eroi che agiranno nel poema, offre spunti certi di vera caratterizzazione poetica, o come, ancora e solo per recare qualche esempio tra molti, nella processione al Monte Oliveto che occupa la prima parte del canto XI, allorché « la mente immaginosa del poeta è sedotta da questa scena, e la sua religiosità tutta intellettuale e di immaginazione si converte agevolmente in *pietas* cavalleresca ».[10] Nella impostazione del rapporto tra poesia e struttura nella *Liberata* non sarà difficile riconoscere un'eco viva del problema primo che era stato dinanzi al Russo nel suo lavoro dantesco:[11] senonché un possibile equilibrio fra i due elementi gli appare nel Tasso più complesso e, sia pure, più instabile per il cumulo di aspetti intellettualistici che sono presenti nella mente del poeta e che giungono talvolta a deformare la sua primaria intuizione poetica. Del resto per tali elementi intellettualistici il Russo non manca di tentare costantemente un recupero nel più limitato campo della letteratura e di ricercare quindi il loro significato storico-letterario. Così è a proposito della vena melodrammatica, che pure serpeggia anche in figure di poesia come Olindo ed Armida; così per l'intonazione enfatica di certi momenti, come nell'apparizione di Gerusalemme all'inizio del canto III, dove si ritrova un'« enfasi, che non è insincerità né retorica, ma è senso approssimativo della commozione della turba; enfasi poi di carattere fantastico ro-

[9] Cfr. comm. cit., post. al canto IV, p. 64.
[10] Cfr. comm. cit., post. al canto XI, p. 206.
[11] Vedi *Genesi e unità della « Commedia »*, in *Studi sul Due e Trecento*, Roma, Edizioni italiane, 1946, pp. 159-190.

manzesco, e non religioso»;[12] così pel tono madrigalesco di cui già si è accennato; così, infine, per il magismo che, «per il Tasso, è qualcosa di meramente intellettuale, a cui il poeta non crede, e non diventa mai quel favoloso e sorridente sopramondo pel quale l'Ariosto riesce a trasalire di piacere. Il magismo è una prosecuzione intellettuale, è la forma parallela della religiosità colta ed educata nel poeta, il quale vive nel mondo confessionale e fantastico scientifico della Controriforma».[13] È lungo queste vie che il Russo si apre la strada per un accostamento e una valutazione unitaria del poema; che non vuol dire uno sterile sforzo di recupero totale alla poesia di ciò che poesia non è, dalla «rassegna celeste» del primo canto, all'episodio di Argillano (canto VIII), a quello di Latino e dei suoi figli (canto IX) o, infine, a quello dell'assalto a Gerusalemme (canto XI), disperso in una serie di particolari senza vera scena, momenti tutti di meccanica e anche confusa retorica.

Ma se tutto questo che si è detto è in gran parte, soprattutto nella particolare e vivida luce di una distesa lettura, contributo notevole alla storia critica tassesca, non va dimenticato che altri temi tasseschi erano portati dal Russo ad un rilievo nettissimo e perciò originale: come quello del sentimento della natura in Tasso che è di rara intensità e di vera forza poetica pur fra gli estremi offerti per esempio dalla 'fatalità elementare' della rappresentazione della siccità del canto XIII e dal senso della «rinnovata vita della natura» all'inizio del XIV, giù fino alla descrizione del giardino di Armida (canto XVI), che «ci riporta al gusto dei parchi delle corti cinquecentesche»,[14] e al paesaggio idillico-pastorale dell'episodio di Erminia (canti VI e VII). Il fallimento artistico della descrizione di altri paesaggi che il Tasso tentò ci rivela come una giusta intuizione di questo tema ci riporti al centro della storicità della poesia tassesca che il Russo ha intuito ed ampiamente palesato, preparato a ciò, per altra via, dalle sue precedenti ricerche sulla cultura della seconda metà del Cinquecento e particolarmente dal saggio «La *Poetica* di Aristotele e la coerenza degli interpreti del Rinascimento»,[15] che lo aiutava a comprendere dall'interno le esigenze della poetica del Tasso, di un poeta colto, cioè, che non solo poneva in versi alcune acquisizioni estetiche del proprio tempo, ma teoricamente e praticamente soprattutto procurava di ampliarle e di chiarirle. Già in questo lavoro era vivo nel Russo il sentimento della particolare temperie che aveva visto maturarsi le discussioni intorno alla poetica aristotelica: ma tale sentimento si chiariva ulteriormente in un saggio del '39 dove aveva modo

---

12 Cfr. comm. cit., post. al canto III, p. 46.

13 Cfr. comm. cit., post. al canto IV, p. 63. Vanno ricordate a questo riguardo anche le interessanti note che il Russo scrive a proposito del particolare fiabesco del Tasso: «Il fiabesco viaggio [di Solimano], per quello che di demoniaco c'è in esso, dà occasione al poeta di dipingere la potenza delle arti diaboliche. Pur tuttavia queste arti diaboliche il poeta non le sa condannare» (cfr. post. al canto X, p. 190).

14 Cfr. comm. cit., post. al canto XVI, p. 290.

15 Il saggio è del 1929. Vedilo in *Problemi di metodo critico*, Bari, Laterza, 1950², partic. pp. 119-124.

di osservare tra l'altro: « L'età della Controriforma è tutto un grandioso omaggio a Machiavelli. Ma si osserva ora questo, solo per rilevare che il secondo Rinascimento, quello caro allo Spaventa, è assai diverso dal Rinascimento dell'età di Leone X: è intriso di tutto un irrequieto e contrito filosofare, che mancò agli scrittori e agli artisti delle precedenti generazioni. Tasso accompagna l'opera sua di poeta con dissertazioni sull'arte, sulla lingua, sulla verità di religione e sul molle vero della poesia, con una ossessione e uno scrupolo penitenziale, ignoto a Ludovico Ariosto, il quale spazia nei regni della sua arte, impassibile e sovrano e distaccato da queste passioni dialettiche. Però direi che il nuovo umanesimo del secondo Cinquecento è tutto intriso e impastato di teologumeni e di filosofemi: è l'età che genera dal suo seno Giordano Bruno e Tommaso Campanella, il dialogante Torquato Tasso, e il Machiavelli stesso reincarnato attraverso e su altri scrittori meno invidiosi e non sospetti, come il vecchio Tacito ».[16] Ora la sua visione della poesia, come pure della non-poesia o della letteratura o del documento storico, del Tasso è tutta legata a questo sentimento particolare del tempo che la vide nascere: non si spiega e non si sente il Tasso senza tener vivamente presente il complesso di idee e di ideali, di deformazioni e di tentativi, di riflessioni e di deliramenti, che lo agitarono lungo tutto l'arco della sua produzione poetica e della sua attività letteraria. Il passaggio dal primo al secondo Rinascimento si palesava al Russo, sulle orme di indicazioni gentiliane,[17] come un passaggio dall'attenzione rivolta all'uomo alla nuova attenzione rivolta alla natura, e in questa direzione il Tasso acquistava un significato singolare che insieme dava a lui un risalto che si allargava su tutta la sua età. In esso s'inquadrava anche il rilevamento costante dei dati culturali che il Tasso offriva nel suo esercizio poetico, fossero essi le forti componenti classiche che, accolte spesso in una nuova accezione dal commento alla *Liberata* del Ferrari,[18] testimoniavano della lettura assidua condotta dal poeta su Virgilio e su Dante, su Petrarca e su Poliziano, e insomma su tutto il suo enorme bagaglio letterario, o fossero, invece, le espressioni di un linguaggio poetico che si apriva talvolta alle nuove e prossime esperienze delle acutezze barocche.[19]

---

[16] *Umanesimo, Rinascimento, Controriforma, e la storiografia contemporanea,* appendice al vol. *Studi sul Due e Trecento,* cit., pp. 219-240 (vedi p. 238).

[17] Saggio cit., p. 234, che rimanda a G. GENTILE, *Il carattere dell'Umanesimo e del Rinascimento,* in *Giordano Bruno e il pensiero del Rinascimento,* Firenze, Sansoni, 1920.

[18] Firenze, Sansoni, 1890.

[19] Molte sono le osservazioni sul linguaggio del Tasso che il Russo ha sparso nel suo commento, spesso per rilevare la particolare forza creativa di cui esso è impresso, altrove per sottolinearne la fredda letterarietà, spinta alle più arrischiate acutezze e perfin freddure, di cui talvolta il poeta si compiacque. Altra interessante nota è certo quella relativa al petrarchismo tassesco: « Nella lirica amorosa del Tasso è certo presente tutta la tradizione petrarchesca, ma ormai è sfumato ogni idealismo angelico dal petrarchismo tassesco; al suo posto vi è una controllata sensualità, di poeta che tenta di vilipendere le bellezze terrene per esaltarsi nelle bellezze eterne e celesti, ma che nella forzata menzogna svela e flagella e riesce a esaltare soltanto il suo più nascosto ardore » (cfr. comm. cit., post. al canto IV, pp. 63-64).

E bisognerebbe ancora sottolineare la forte umorosità che anche nella lettura del Tasso il Russo recava: piglio polemico verso una critica che si era troppo volentieri abbandonata in uno sterile ricalco di temi e si era tenuta lontana da qualsiasi fresca e diretta percezione di poesia; richiamo puntuale ai suoi autori prediletti, sia che fosse mosso da un preciso legame culturale presente nel Tasso come nel caso del Machiavelli, sia che fosse generato da una più generale esigenza del critico come nel caso del Manzoni, a cui riandava certo per i possibili parallelismi tra i due poeti cattolici, ma anche semplicemente per la forte presenza in lui dell'esemplarità dell'alta morale e della grande arte manzoniane. Tutti elementi che accrescevano la forza pedagogica e scolastica del suo commento e della sua critica.

Ciò che si deve ancora ribadire è che l'esercizio di distinzione all'interno della poesia tassesca compiuto dal Russo rivela un sentimento originale di essa, volto a cogliere nella sua piena storicità l'espressione tassesca: non a giustificarla esteriormente quando si manifesta come pura espressione oratoria e si fa soltanto testimonianza di un gusto, ma a comprenderla e spiegarla quando esprime l'animo 'storico' del Tasso. La storicità del Tasso non sta, dunque, nelle espressioni oratorie, nelle acutezza del linguaggio come credevano i secentisti, ma sta invece nel suo patetismo, ora melanconico come nell'episodio di Erminia, ora di una tragica serenità come nell'episodio di Sveno, multiforme insomma attraverso tanti altri momenti, sta nella sofferenza del peccato, nella sua commozione dinanzi alla natura, nel suo spirito dolente. Anche se ognuno di questi elementi ha poi potuto generare una moda, melodramma, leziosità, sterili contrasti, nella autentica dimensione tassesca restano grandi fatti di poesia.

Riccardo Scrivano

## IL « METASTASIO »

Nell'agosto del 1915 usciva, nel XXVII volume degli « Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa », il saggio di Luigi Russo su Pietro Metastasio: portava la dedica ai fratelli Nino e Ferdinando, *combattenti per l'indipendenza d'Italia,* datata *dalle rive dell'Isonzo*; [1] e come frutto dell'addestramento filologico compiuto nell'Università di Pisa, sotto la guida di Francesco Flamini, veniva presentato dall'autore stesso nella forma rielaborata, nella quale apparve nella sua edizione del 1921 nella « Biblioteca di cultura moderna » della casa Laterza. Il Russo, ripresentando il suo lavoro così rimaneggiato, insisteva su questo carattere di *primo esperimento di attitudini critico-letterarie* e si richiamava al suo maestro pisano Francesco Flamini.[2]

[1] Riportiamo per intero la dedica del volume pisano: « Ai miei fratelli Nino e Ferdinando, combattenti per la indipendenza di Italia, io dedico questa pacifica dissertazione di laurea. — *Dalle rive dell'Isonzo, agosto 1915* ».

[2] Riportiamo per intero anche l'avvertenza premessa a questa edizione: « Questo mio volume apparve la prima volta negli *Annali della R. Scuola Normale Superiore* di

In realtà, la posteriore rielaborazione del saggio non incide nella costruzione e nella sostanza del lavoro: il critico lo ha soprattutto alleggerito dell'aspetto scolastico, della forma tipica della tesi di laurea. La differenza strutturale più importante si avverte nello spostamento della storia della critica da premessa ad appendice e nella diversa posizione di alcune parti biografiche.[3] Alcuni movimenti linguistici e alcune frasi, che si potrebbero pensare frutto di una maturazione più tarda, si trovano già nella prima stesura. Il giovanissimo critico non solo già impiantava saldamente alcuni elementi del suo metodo, ma anticipava e preparava il tono di quei sentimenti e risentimenti di uomo, che dovevano non solo sorreggere ed alimentare quel metodo, ma diventare essi stessi il suo pensiero più profondo, la sostanza della sua

---

Pisa nel 1915; accolto con molta benevolenza dagli studiosi, ma limitato nella diffusione per il carattere speciale dell'edizione, non mi è parso inopportuno ripubblicarlo nella *Biblioteca di Cultura Moderna* del Laterza, rivedendolo nella forma, alleggerendolo di alcune note e particolari eruditi e superflui e industriandomi di armonizzarlo nella sua struttura generale. Ma non mi illudo con ciò di avere eliminato ciò che non può non essere intrinseco a un lavoro scritto come un primo esperimento di attitudini critico-letterarie. Nel licenziare il volume, mi è grato rivolgere un saluto al mio Maestro dell'Università di Pisa, Francesco Flamini, sotto la cui affettuosa disciplina io mi preparai a questo lavoro e mi addestrai negli studi di filologia. *Napoli, settembre 1920* ». Varie volte il Russo ha ricordato questo primo lavoro giovanile e ne ha spiegato, autobiograficamente, la genesi e il significato. Così nel saggio *De sui ipsius et multorum ignorantia* egli scrive: « L'autore nel 1914 aveva compiuto i suoi studi alla Scuola Normale Superiore di Pisa, dove aveva esordito preparando il suo primo libro, su Metastasio: una tesi di laurea sul più pacifico poeta del nostro passato, che l'autore aveva scelto e scritto, quasi vergognando e trepidando che gli altri potessero vedere in lui e anima e inclinazione di ' arcade ' .... Polemico anche verso sé stesso fin da quegli anni, l'autore optò decisamente per un poeta che, come umanità, era alienissimo dal suo temperamento; però poté giudicare Metastasio con distanza critica e tecnica obbiettività ». « Così solo potevo riuscire, appena ventenne, a fare un lavoro obbiettivo e di una qualche utilità. Il saggio è quello che è, nei suoi pregiudizi e nei suoi ricalchi di alcuni modi cari allo storicismo del De Sanctis; ma all'autore è caro, perché fu forse il primo lavoro uscito dalle università italiane ispirato alla rivoluzione scientifica avviata dal Croce, e a distanza di un trentennio e più, a lui vuole apparire un documento di costituzionale storicismo. Il mio orientamento mentale era nettamente verso il Croce, ma un Croce direttamente innestato in De Sanctis, con tutte le correzioni che il Croce, col suo assiduo speculare, ha portato alla grande opera del maestro irpino.... Storicismo di tipo desanctisiano all'inizio, appoggiato discretamente agli schemi strutturali della scuola storica del Carducci e del D'Ancona, ma storicismo e non estetismo » (*Problemi di metodo critico*, 1950[2], pp. 293-5, 300-1). A questa esperienza il Russo allude anche altrove: così per esempio nel saggio su *Giovanni Gentile storico della letteratura e filosofo dell'arte*: « Si può, negli anni giovanili, scegliere uno scrittore talvolta antitetico ai nostri gusti e alle nostre inclinazioni, ma invero allora è un bisogno polemico di collaudare la nostra capacità discriminativa su una materia che non sia troppo duttile e che non faccia troppo amorosa confusione con il nostro tumulto interiore. Lo scrittore ' neutro ', in quel caso è come garanzia del nostro desiderio di oggettività ed equilibrio di giudizio » (*La critica letteraria contemporanea*, 1942, II, pp. 59-60).

[3] Nell'edizione laterziana sono scomparsi tutti i sottotitoli dei paragrafi e la stessa suddivisione in paragrafi: la storia della critica metastasiana con la quale si iniziava il volume e che anzi fungeva da introduzione (pp. 5-73) diventa l'appendice della edizione laterziana sotto il titolo *Metastasio e la critica* (pp. 190-250). La monografia pisana, dopo la *Storia della critica*, si inizia con un capitolo biografico intitolato il *Metastasio galante* (pp. 77-100) che diventa invece il secondo capitolo dell'edizione laterziana. Il capitolo sulla educazione letteraria del Metastasio (pp. 1-33) che deriva dal capitolo *La produzione giovanile del Metastasio* (pp. 169-196), dà un nuovo avvio al volume. Il capitolo dell'edizione pisana *Metastasio cortigiano e letterato* (pp. 101-36) prende il titolo significativo *Il figlio del secolo* (pp. 60-69).

personalità. Il *Metastasio* porta già i primi e precisi segni di quel linguaggio critico, nutrito di reminiscenze letterarie trasformate e dominate, come per esempio la metafora dantesca della *circulata melodia,* la quale tante volte risuonerà in seguito per indicare il muoversi, il tornare e il ritornare dei motivi poetici.[4] Soprattutto uno scrittore non congeniale al critico come il poeta dell'*Olimpiade* e delle canzonette, uno scrittore arcade, letterato, cortigiano, doveva mettere a cimento la personalità del Russo, stimolando da una parte gli sdegni e i giudizi desanctisianamente severi, esigendo dall'altra la comprensione e in un certo senso l'indulgenza. Il giovane studioso partiva dall'impostazione desanctisiana, da quel capitolo così duttile e intelligente, dove il De Sanctis anticipa già una delle formule del Russo, e definisce il Metastasio come genio della contemporaneità, come interprete fedele e, a suo modo, grande del mondo contemporaneo e della società settecentesca. Il De Sanctis si vale, per capire e per spiegare il Metastasio, di due riferimenti storici, della storia cioè della società, della società settecentesca italiana, priva di eroismo, priva di impegno morale, e della storia della nostra tradizione letteraria. Messo dinanzi a una personalità, a una forma letteraria e a un mondo lontanissimi e a lui antipatici, il De Sanctis ha fatto uno sforzo di comprensione storica, ha cercato di capire le ragioni della fama di questo scrittore, con una polemica sottintesa talvolta e talvolta esplicita, contro « la critica dissolvente e malevola del nostro secolo », cioè in particolare contro Augusto Guglielmo Schlegel.[5] Nondimeno, per capire, direi per capire storicamente un poeta come il Metastasio, e rintracciarne il *valore assoluto* superiore alle occasioni, il critico discerne e separa, secondo il suo metodo, una parte intenzionale e voluta, caduca, e una invece essenziale. Egli sente nel Metastasio una vitalità evidente eppure in un certo senso misteriosa, della quale gli sfuggono le ragioni: un'onda viva, che resiste a ogni analisi morale e intellettuale. Al romantico e serio e politicamente impegnato Francesco De Sanctis, la vita di quel mondo pareva un'assurdità: « Oggi la ragione e l'estetica condannano quella vita, come convenzionale e incoerente. Ma essa è là; nella sua giovanezza immortale, e le basta rispondere: — Io vivo —. E se l'estetica non l'intende, tanto peggio per l'estetica ».

Con il suo profondo senso storico e con la sua cultura e intelligenza letteraria, il De Sanctis aveva intuito quello che sarà il tema critico ancora attuale sino agli studiosi più recenti, cioè l'importanza di quello che potrebbe sembrare soltanto una moda e una convenzione letteraria e teatrale. Persino il falso eroismo, appunto in quanto è falso per il poeta, viene accolto e giustifi-

---

[4] L. Russo, *Pietro Metastasio,* Pisa, 1915, p. 235; *Metastasio,* Bari, 1921, p. 164.

[5] Sulla critica desanctisiana e sulla posizione del Russo nella storia della critica metastasiana vedi Sergio Romagnoli, *Pietro Metastasio,* in Walter Binni, *I Classici Italiani nella storia della critica,* Firenze, La Nuova Italia, 1955, II. Le pagine desanctisiane sul Metastasio che costituiscono la prima parte del capitolo *La nuova letteratura* si leggano con il corredo del commento a cura di Niccolò Gallo in Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana,* Torino, Einaudi, 1958, II, pp. 853-79.

cato come un elemento della cultura e della struttura letteraria. Le costruzioni eroiche, superficiali e false, proprio in quanto tali riescono a convivere con la poesia idillica e con una facile e insieme sentita superficialità: il poeta, dice il De Sanctis, non riuscì nell'*Attilio Regolo* e nel *Gioas,* « e fu ventura, perché così non ci dié costruzioni artificiose e imitazioni aliene dalla sua natura, ma riuscì artista originale e geniale, l'artista indimenticabile di quella società ». Il Russo parte da questo giudizio, ma dal tipo stesso del suo lavoro, dall'impegno cioè di disegnare e colorire tutta una monografia su tutto il Metastasio negli schemi di ricerca biografica e di completezza programmatica della scuola storica, era sollecitato ad aggiungere e a sviluppare parti nuove e a trovare un nuovo rapporto fra gli stessi motivi critici desanctisiani. Dal Flamini e dal metodo della scuola storica veniva inclinato — come si è detto — a dare una particolare ampiezza e quindi un particolare valore alla biografia. L'accertamento dei dati biografici, che era uno dei compiti della scuola storica, viene qui accolto e ripreso in un diverso impegno e in una diversa direzione cioè secondo quell'interesse allo svolgimento della personalità che dovrà essere sempre più un motivo dello storicismo del Russo e criterio di giudizio. La sua mente, infatti, educata dalla lettura del Croce ma fedele insieme al De Sanctis, tende già a trasformare la biografia erudita e psicologica in qualche cosa di nuovo e di diverso: in contrasto, anche se non esplicito, con certi principî dell'estetica crociana, il Russo mostra già di sentire le opere nel nesso e nello svolgimento della personalità. Mentre il Croce, soprattutto in quegli anni, si poneva come critico e storico dell'opera letteraria e del valore di essa come opera, da staccare con severa nettezza dagli elementi biografici in quanto estranei e quindi indifferenti o pericolosi per una vera critica, il Russo invece riprende e trasforma la curiosità biografica della scuola storica, ampia e precisa ma molte volte grigia e non legata col senso della formazione culturale e artistica.

Nel passaggio dalla prima alla seconda edizione il critico ha sacrificato e rimaneggiato alcune parti biografiche, ma ha d'altra parte conservato il senso dello svolgimento biografico, sia come preparazione e maturazione di certi valori e caratteristiche letterarie come nel capitolo *Educazione letteraria del Metastasio,* sia in rapporto con il muoversi e il formarsi di occasioni e situazioni sentimentali. Il Russo in seguito, su questa strada, stimolato da esigenze critiche, da quella, per esempio, di mostrare contro la negazione del Croce il più sicuro e profondo valore artistico dei *Promessi Sposi* in confronto all'*Adelchi,* teorizzerà e adopererà il criterio dell'*umanità-forma.* Come lo stesso De Sanctis, implacabile nemico del letterato italiano, sapeva poi intendere il valore della cultura letteraria e il significato della tecnica, così il Russo, sin in questo primo saggio sapeva contemporaneamente, molte volte nello stesso capitolo, polemizzare contro la figura del letterato come male tipico della nostra storia letteraria e civile, e d'altra parte intendere il significato reale e positivo che, considerate le circostanze storiche, la letteratura viene ad assumere. Così egli osserva e mette in rilievo come Metastasio fosse di

quegli scrittori che rinunciano all'ufficio militante della vita,[6] secondo le caratteristiche tipiche del letterato italiano: ma d'altra parte dimostra come lo scrittore, proprio negli amori nelle compiacenze e nel suo limitato mondo di letterato, trovasse quella che era comunque la sua poesia e incontrasse nello stesso tempo, partendo dalla letteratura e passando attraverso la letteratura il suo più vivo rapporto con le muse e col suo tempo: « le sue abitudini d'artista tradiscono questo suo temperamento di letterato » (p. 119 = p. 77).

Si annunciano quindi due motivi russiani, quello della polemica contro la letteratura come abito morale, come difetto tradizionale della cultura italiana e l'interesse per la letteratura, sia come necessario momento tecnico, sia come riflesso di particolari situazioni e caratteristiche storiche. L'uomo Metastasio, che non sente la vita come impegno militante, che non ebbe mai alcuna velleità polemica ma anzi simile a Don Abbondio in tutte le guerre dichiarava la neutralità disarmata, anima femminile e idillica, viene capito e studiato, nonostante, anzi attraverso queste caratteristiche moralmente negative, che certo suscitavano l'impazienza, tuttavia trattenuta, di quel critico che dovrà scrivere l'*Elogio della polemica* e *Il tramonto del letterato*.

Alcuni amori letterari e morali, costanti poi nell'opera del Russo, qui già si delineano e appaiono in funzione non tanto di un mero confronto quanto di un'analisi critica, come per esempio l'amore per il Manzoni: a parte il richiamo a Don Abbondio, rettamente inteso come oggetto, da parte del suo creatore, di severo giudizio morale e non di bonaria condiscendenza, l'analisi e il ricordo del personaggio di fra Cristoforo giovano a definire meglio le caratteristiche e insieme i limiti dei personaggi melodrammatici metastasiani. Fra Cristoforo può parlare in modi diversi, « ora umile, ora solenne, ora con persuasiva semplicità, ora con religiosa e, per usare un aggettivo dello stesso Manzoni, con sotterranea eloquenza; si ricordi il suo colloquio con don Rodrigo. Ma fra Cristoforo è un u o m o , e il Manzoni, avendo avuto profonda l'intuizione fantastica di quella umanità, l'ha potuto far agire con libertà di movimento; ma nell'uomo astratto dalla realtà, qual è l'eroe metastasiano, l'artista deve obbligarsi a d u n u n i c o t o n o , sotto pena di tradire il congegno » (p. 217 = p. 145). La polemica morale non diventa mai moralistica ed anzi è articolata e distinta con organicità e insieme chiarezza, con una distinzione e con una chiarezza che rendono ragione di tutti gli elementi che compongono la personalità dell'autore. Così per esempio il falso eroismo metastasiano era « un'onesta debolezza, un vagheggiamento di un mondo illusorio di virtù e di eroismo, non una consapevole e reale menzogna » (cfr. p. 213 = p. 141). Distinguendo tra *produzione letteraria*, risposta al gusto e

[6] L. Russo, *Pietro Metastasio*, Pisa, 1915, p. 114; Bari, 1921, p. 73. « E il destino degli uomini onesti e deboli, che rinunziano presto all'ufficio militante della vita, e si impigriscono in un programma di neutralità disarmata in tutte le guerre; e il Metastasio (il lettore se ne è già avveduto, ci verrebbe voglia di dire manzonianamente) non era nato con un cuor di leone ».

al bisogno in un certo senso pratico di una certa epoca, e arte, vera e propria, il critico distingue tra prodotti, onesti prodotti, e opere creative; così a proposito della *Clemenza di Tito,* del *Temistocle* e dell'*Attilio Regolo* avverte: « Il capolavoro non c'è: guardiamo al poeta, non come ad un prepotente creatore, ma come ad un onesto p r o d u t t o r e » (p. 214 = p. 142).

Il ragionamento del giovane critico si riduce nel suo schema a scorgere e mostrare nel Metastasio una felice coincidenza col suo tempo, in quanto tempo idillico, elegante, superficiale, una coincidenza che diventa un valore poetico, e a individuare e commentare nella poesia dei melodrammi la rappresentazione di un mondo interiore, di questo felice mondo interiore. « L'arte del Metastasio vive laddove è una dissimulata rappresentazione di un mondo interiore del poeta, di un mondo idillico, elegiaco castamente e morbidamente sensuale » (p. 224 = p. 153). A questo modo e per questa via il critico ricupera e ricostruisce il valore artistico del Metastasio e parla francamente di arte, di un'arte « non creatrice di caratteri, ma di effusioni di stati d'animo lirici ».[7] La tesi crociana dell'arte come intuizione spicca evidente nelle parole del Russo, il quale parla di un'ispirazione modesta ma genuina, di una vena sottile. Nella sua proclamata discendenza dal De Sanctis, il Russo sottolinea come nell'opera metastasiana venga a giustificarsi la convenzionalità e l'assurdità del mondo melodrammatico. Facendo un passo avanti, sviluppando una sua originale revisione dell'estetica idealistica, egli in seguito dovrà ristabilire il valore concreto di quelle strutture tecniche e di quelle forme letterarie, che qui sono ancora viste molto spesso come ostacoli. Ma il Russo tende a stabilire rapporti dialettici: alcuni dei difetti definiti, indicati e analizzati dal critico, diventano nello stesso tempo, in quanto profondamente sentiti dal poeta, motivi ed elementi artistici. Così per esempio la musicalità delle brevi strofette purifica le immagini altrimenti troppo ricamate, sforzate, infronzolite;[8] così la rapidità dell'immagine lirica, che pur si allontana dal dramma e dall'approfondimento del carattere e del personaggio, esprime felicemente la sostanza lirica più profonda, cioè la poesia.

Già in questo libro, proprio nell'esaminare un autore minore, uno di quegli autori che fanno il tessuto della storia letteraria, il Russo mostra la sua vocazione di storico della letteratura. Facendo suo l'interesse desanctisiano per lo scrittore, proprio in quanto momento ed elemento di un passaggio e di uno svolgimento di storia civile e letteraria, il critico non solo inquadra, ma anche interpreta il suo autore nel giudizio storico su un'epoca. Perciò egli vede il Metastasio in riferimento alla tradizione letteraria italiana dal Tasso in poi; perciò gli stessi giudizi sullo scrittore sono giudizi su un'epoca letteraria e civile.

---

[7] L. Russo, *Metastasio,* Bari, 1921, p. 163. Nella corrispondente pagina della monografia pisana manca questo giudizio, riassunto e formula derivati dall'analisi precedente.

[8] L. Russo, *Pietro Metastasio,* Pisa, 1915, p. 240; Bari, 1921, p. 170. Come segno di un interesse e di una costante e affettuosa memoria dell'opera manzoniana giova qui ricordare un paragone del Russo: « c'è qualche cosa della rapidità di certe mosse liriche care al Manzoni degli *Inni* in qualche aria: *Quell'onda che ruina....* ».

In questo libro, dunque, il giovanissimo Luigi Russo non tanto pubblicava un esperimento, quanto faceva concreto esperimento di se stesso, non con un tentativo o un accenno, non con dei presagi o degli sparsi anticipi, ma con un'impegnativa costruzione, dove già si preparavano motivi critici, polemici e colori linguistici. Il Russo stesso ha indicato i limiti del suo saggio giovanile, ma ne ha indicato insieme giustamente i pregi, l'impegno di una valutazione complessiva monografica di un'opera e di uno scrittore, attraverso ma non dentro la pura e semplice analisi, l'interesse per il nesso fra la storia letteraria e civile, segno di una vocazione storicistica. La critica metastasiana successiva, anche quando si è allontanata nell'impostazione e nei risultati dai temi, dalle conclusioni di questo saggio, non ha potuto non tenerne conto, come chi esamina la personalità di Luigi Russo non può ignorarlo.

CLAUDIO VARESE

## GLI SCRITTI ALFIERIANI

Luigi Russo compose il saggio su *La « Vita » dell'Alfieri* nel 1936, l'anno che vide l'inizio della guerra civile spagnola: la *Lettura lirica del teatro alfieriano* è del 1940, l'anno dell'entrata in guerra del fascismo a fianco del nazismo; *L'Alfieri politico* fu scritto fra il 1942 e il 1945, gli anni dell'apocalisse. Questi riferimenti non indicano casuali coincidenze, ma intendono essere una prima rilevazione della incidenza dei fatti storici nel lavorio del critico, non limitata — sarebbe del tutto ozioso al riguardo del Russo — ad una generica sensibilità alle vicende del reale a dimostrazione che l'esercizio di letterato non fu mai per lui evasione ed oblìo.

I ritorni del Russo ai libri dell'astigiano in quel decennio prendono il loro giusto peso quando si ricordi la componente politica di molta della critica alfieriana tra il 1930 e il '40, che si rifaceva sì al saggio del Croce sul piano teorico, ma intanto riprendeva col poeta il dialogo secondo gli spiriti con cui furono scritti i libri del Gobetti e del Calosso, sì che « l'Alfieri — scriverà poi il Fubini — ritornava dall'Olimpo retorico in cui era stato confinato, ad essere persona così come era stato per la generazione che alla sua era seguìta », e la sua opera « sembrava rifarsi attuale con l'instaurazione del nuovo 'regime', per cui venivano messe in forse conquiste che si ritenevano da tempo immemorabile pacifiche e si era indotti a riportarsi con la mente al passato, e nel passato, al di là dell'Ottocento stesso, all'età aurorale delle libertà moderne »: e accadde così che ad alcuni dovette, « una poesia come quella dell'Alfieri, sembrare consona a uno stato d'animo che così di frequente ci afferrava in quel tempo pauroso, e ad essi fu agevole intenderla nel suo accento genuino, a lei giungendo per la via stessa per cui era giunto il poeta ».

Tale genesi politica di quella critica alfieriana non significa affatto che l'Alfieri fosse scelto come « strumento di propaganda » — nei limiti concessi

dalle cose — contro il « regime », e che a tal fine se ne piegasse utilitaristicamente l'interpretazione. Vi fu anzi nel rapporto particolare di quei critici con l'Alfieri una accentuazione di acrità scientifica, storicistica, una più tesa passione intesa a spassionalizzare i fatti, riscoperti alla luce alfieriana, della loro realtà immediata e ad eticizzarli nelle sfere trascendentali (appunto di libertà e di politica trascendentali scrive spesso il Russo nei tre saggi), per una più consapevole fedeltà alla effigie dello scrittore Alfieri e alla sua religione delle lettere e del vero, filtrata attraverso la loro cultura moderna. Nelle pagine alfieriane del Russo questo rapporto fra storia ed etica dell'intellettuale, fra politica e letteratura, si apre con l'evidenza di una sintesi di condizione culturale; ma anche porta le risoluzioni alfieriano-idealistiche al limite estremo, al di là del quale entra in crisi non solo l'interpretazione dell'Alfieri, ma la metodologia interpretativa e il significato stesso di letteratura, di cultura, di storiografia, e di storia. Sono i fatti, sono quei grandiosi fenomeni degli anni tragici, da lui non subìti col terrore con cui si è colpiti dalle inaspettate folgori del cielo, ma vissuti con la consapevolezza culturale della loro lenta e logica preparazione, prima, e poi con la partecipazione, culturale anch'essa, cioè tesa a darsene ragione non settoriale ma integrale, non meccanica ma ideologica, ai nuovi eventi e alle loro forme rivoluzionarie, che lo portano a quel limite e lo forzano a varcarlo.

È questa la ragione per cui i tre saggi dei quali ci occupiamo, mentre accolgono dalla critica alfieriana contemporanea motivi e moduli e problemi, sono ben lontani dal voler essere una sistemazione del lavoro precedente o un arricchimento di indagini particolari; anzi, si caratterizzano per una irrequietezza, per una impazienza verso quel lavoro, nel momento stesso che ne accoglie i risultati come suoi, verso il metodo di quel lavoro, nell'atto stesso ch'egli lo usa come suo. Sono perciò forse fra i meno nitidamente costruiti, ma proprio per questo fra i più interessanti e ricchi di fermenti.

Vediamo il saggio del '36, su *La « Vita » dell'Alfieri*. Comincia crocianamente con lo sgombrare il terreno dalle deformazioni critiche: dalla visione pedagogica di un Alfieri maestro ed esempio alle future generazioni, se non addirittura di modello scolastico per i giovinetti; dalla lettura dell'autobiografia come breviario di patriottismo; dalla presunzione positivista di poter misurare la veridicità dell'opera con un controllo cronachistico; dall'arbitrio degli esteti che indiscriminatamente la assunsero nel clima poetico. Il metodo è ortodosso: ma senti che il critico non prova il piacere intellettuale di seguirlo come strada alla verità, non quello di abbattere via via le precedenti interpretazioni per spianare il passo alla propria; tanto vero che non percorre dritta la linea maestra della storia della critica, e non concede che poco al gusto natìo per la polemica che essa gli offre, per balzare anticipatamente alla definizione conclusiva, sollecitato da una sua intuizione, che gli riappare soprattutto quando dimostra la logica storica per cui si ebbero le errate letture della *Vita*; e vi ritorna, variando le parole-metafore con cui cerca di definirla, nel mezzo della ricerca dei valori poetici

nella *Vita*, e nel definire il misto di radice illuministica e di frutto romantico, e nel descrivere la dialettica di tali valori con quelli oratorî; fin che pare si riconcili con l'interrotto disegno iniziale ritrovando attorno alla malinconia e alla solitudine i nuclei poetici — procedimento ancora crociano — vivi « nella fantasia come sogno, disinteresse e abbandono », e indicando con ricchezza i precorrimenti di gusto rispetto alla poesia dell'800.

Ma a noi intanto è restata, più viva, l'indicazione della « orgogliosa e tragica prosopopea inimitabile dell'io apollineo », la « libertà apollinea » del letterato che, sopra alla tirannide dei tempi, individuo di fronte a se stesso, si crea la sua solitudine ascetico-religiosa; dell'eroe nuovo significante « una rivoluzione poetica e umana, che, senza saperlo, preparava anche una rivoluzione nazionale; vate di una nuova umanità, di una civiltà spirituale con bisogni lirici, civili, psicologici, completamente ignoti alla tradizione ». È una intuizione che pare dispersa nel disegno strutturale del saggio, ma si lega invece all'osservazione profonda che la volontà nell'Alfieri non è psicologica, « ma quella stessa volontà trascendentale che è tutt'uno col temperamento nuovo e con la filosofia dello scrittore e la civiltà di cui egli fu figlio e genitore », sì che « la volontà alfieriana è il suo impeto stesso di libertà, che non tollera la storia già fatta, perché essa sola si reputa degna di essere creatrice di storia »; e allora l'interesse predominante si volge alla idea moderna di libertà, e a quella di patria, la quale trova in Alfieri una definizione negativa (« non c'è patria dove non c'è libertà »), tuttavia pregna di sensi costruttivi; poiché la sua libertà « nasce dal di dentro », e l'unico modo che egli avesse per essere poeta della patria nuova era quello di essere poeta di questa libertà aurorale; e allora si coglie l'intimo e intenso valore storico degli alfierismi che danno « il senso quasi di una creazione solitaria e tempestosa, all'origine stessa della civiltà letteraria », d'un poeta che ci appare « uomo che non ha altri dietro di sé, che non conosce antenati, che non è immigrato ma autoctono ».

Questa ricchezza di intuizioni ci pare urti ribollendo contro la struttura crociana del discorso critico, e la faccia scricchiolare; non tanto perché non vi si disponga con perfetta logicità, quanto perché reca *in nuce* un significato di libertà — colto nel suo momento non concettuale ma crepuscolare e virgineo nell'Alfieri — non coincidente più con quello speculativo crociano, nonostante resti sempre nel piano dell'etica e della cultura, in quanto affonda maggiormente nella realtà elementare della politica, nell'uomo, che vi è impegnato necessariamente tutto, come vita totale, e non si appaga di giustificazioni dogmatiche di ogni accadimento (la storia è tutta storia della libertà), e non si ritrova nella sua interezza nell'indistinto eterno che deriva alla storia da tale definizione. Insomma da queste pagine alfieriane del Russo traspare il senso che il dramma politico è sempre nuovo, così come sempre nuova, e sempre in pericolo, è la libertà, non quella platonica ma quella che nasce dagli uomini per gli uomini, e che per propria colpa gli uomini perdono: e riconquistarla comporta sempre un ricominciamento al-

fieriano. Intuizione etico-politica, ancora, ma sofferta in modo tutto moderno, più che nell'intelletto, nelle radici vitali della propria umanità, definita nello spazio e nel tempo: e già abbiamo osservato quale tempo cruciale fosse quello per la storia contemporanea.

Così ci appare clausola di un discorso interno avviato nel '36, più assillante dei problemi già da altri posti sulla liricità delle tragedie alfieriane e sul carattere del superomismo del loro autore, la conclusione del breve scritto *Lettura lirica del teatro alfieriano,* ove il poeta è visto come colui che col suo eroico sentire trascende l'educazione politica in senso gretto, colui che non ha tanto il compito di preparare petti eroici per la patria, quanto di animarli « per la vita e per la lotta di tutti i giorni e per quella gloria non terrena, ma celeste, che è il mondo della storia »; sì che le ossa di Alfieri oggi non fremono « soltanto amor di patria, ma amore di quella solitudine e di quella virginale libertà, che in ogni tempo corregge e sostiene il poco virile lassismo e la troppo gregale e mercenaria passività, irrobustendo il senso dell'Io, la migliore forza collaboratrice dell'autorità degli Stati e delle Nazioni ». È una considerazione etico-politica che spiega il significato dei temi centrali del saggio: la solitudine che respinge l'offesa della realtà storica, il valore simbolico dell'Alfieri « poeta dell'immacolata giovinezza del nostro io », la « sublime impotenza propria dell'eterna e sempre ricominciante giovinezza dello spirito umano »; e giustifica il ricorrere storico e la ritrovata contemporaneità del poeta (« quando si avverte un rilassamento della nostra vita morale che si accomoda senza rivolta alla realtà trionfante, il mito dell'Alfieri poeta di questo geloso momento dello spirito umano, insofferente dei vincoli della troppo cauta ragione, torna ad avere il suo valore ») su un piano culturale che non è più tanto quello della politicità trascendentale — così altrove scriverà il Russo — di tutta la filosofia crociana, ma piuttosto quello della cultura desanctisiana, e forse meglio, gramsciana; « una coerente, unitaria, e di diffusione nazionale ' concezione della vita e dell'uomo ', una ' religione laica ', una filosofia che sia diventata appunto ' cultura ', cioè abbia generato un'etica, un modo di vivere, una condotta civile e individuale » (Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, 5-6); che è il fine etico-politico cui tende il viaggio per il quale il Russo parte ora, in un momento di tragiche confluenze storiche, dall'Alfieri; ma già aveva avviato partendo proprio dal De Sanctis (1928) e dalla sua spiritualità democratica; e l'attenzione di Gramsci vi si era fermata (*ibid.*, 16-17).

Questa tendenza desanctisiano-gramsciana si dispiega nel terzo saggio, intitolato *L'Alfieri politico*, dice l'autore, « per aver modo di atterrare, per l'ultima volta consacrandolo, un pregiudizio ormai più che secolare » (quello dell'interpretazione giuridico-politica) « e per trasfigurare il significato in un Alfieri politico eterno », che ritrova cioè la propria politicità nell'interiore sua umanità e quindi, se necessariamente comincia la ricerca nella solitudine individuale e dalla idea platonica della libertà, la conclude in forme concretamente storiche di libertà che si chiamano patria e nazione, storicamente

reali e nate non per ragioni etniche o diplomatiche, o per concezioni naturalistiche, ma « per affinità elettiva, per l'opzione che nasce in noi di una comunità spirituale, per cui una nazione diviene una soltanto perché si sente una »: né valgono a formarla le eredità dinastiche o la violenza delle armi o la sopraffazione di facinorose oligarchie: onde « è falso, farisaico, ottuso, offensivo, il patriottismo di quelli che celebrano la patria, affossando al tempo stesso la libertà ». Così l'individualismo alfieriano non è liberalismo antisociale analogo a quello dell'Unico di Max Stirner, chiuso in se stesso e perciò senza storia, ma « scontroso e inappagato desiderio di storia e di socialità, e però impulso a quella storia e a quella socialità ».

Il letterato superuomo dell'Alfieri si manifesta dunque, con contraddizione soltanto apparente, come l'uomo che, ritrovato appassionatamente se stesso, si sente degno di una patria libera; segna quindi « il tramonto del letterato puro, che si disinteressa della *res publica,* accettando come un fatto ovvio il servire ai potenti »; e la sua letteratura-passione è « non più la scienza libresca ed erudita del settecentista, e nemmeno la scienza freddamente matematica dei razionalisti, ma la scienza che nasce dalla vita ed è calata e fusa nella vita », e la sua parola diventa azione, immediatamente, senza bisogno di strumenti o di materia — popolo, società — poiché egli ha in se stesso il popolo, la società. Così il letterato alfieriano « non ha nulla di egoistico, di angusto e di formale; il letterato si identifica con l'uomo di religione, col martire, con l'apostolo. Il letterato è tutto l'uomo: tutti possiamo e dobbiamo essere letterati ». La stessa solitudine letteraria alfieriana è allora una scelta politica, e vale come iniziazione e preparazione, attraverso il verbo agente, a funzioni sociali storicizzate nella nazione. Così il Russo, studiando i quattro trattatelli politici dell'Alfieri e ritrovando in essi alcuni paradigmi fondamentali, anche se appena accennati, della sfera politico-culturale moderna, sollecitato dalle condizioni eccezionali a trarre dalla lettura certe conclusioni di un suo lungo lavoro di letterato impegnato, giungeva a porre un problema essenziale: quello del posto dell'intellettuale nella società moderna e dei suoi rapporti con lo Stato. Il *Del Principe e delle lettere* gli appare come « un breviario di vita morale del letterato nella società moderna »; non già astratta morale, se le formule « poesia al servizio del proletariato » o « cultura al servizio di questo o quel regime » dimostrano che « quasi tutta l'Europa contemporanea si aggira.... attorno al problema agitato dall'Alfieri, del letterato protetto e del letterato che non si lascia proteggere »; e se già l'Alfieri conobbe la *trahison des clercs,* le fughe verso le forme letterarie che « esonerano gli uomini da una fede politica concreta e positiva ». E qui il Russo trae la sua scienza, secondo le norme etiche del suo impegno di storico, dalla lezione dello scrittore antico e dall'esperienza del mondo moderno, notando che ormai non è più questione della legittimità storica degli ordinamenti statali, e del contrasto anarchicamente posto fra istituzioni e scienza arte letteratura; ma che il problema è: « se la protezione *ad personas* della letteratura e della scienza, protezione degli i n d i v i d u i (*uti singuli*) e non degli i n d i r i z z i

d i l a v o r o , giovi o non corrompa piuttosto e inaridisca questa letteratura e questa scienza ».

In questa conclusione ideale (conclusione che è un'apertura problematica) etico-politico-culturale dei suoi studi alfieriani ci sembra che il Russo stia per varcare quel limite di cui parlavamo in principio — la politicità trascendentale dello storicismo crociano — per entrare nell'ambito delle meditazioni gramsciane sugli intellettuali e i loro compiti nella « società civile », vista non più come antitesi alla « società politica », ma con questa in un equilibrio su cui deve istituirsi lo Stato, il « blocco storico » ; sui letterati di quella cultura egemonica nazionale di cui forse il Russo intravedeva la leggendaria preistoria nella alfieriana « ideale e libera magistratura dei più sublimi scrittori ». Se consideriamo nella loro circolarità i motivi che abbiamo còlto nei tre saggi, è difficile resistere alla suggestione che spinge a collegare le osservazioni sulla nascita passionale elementare dei miti politici alfieriani — letteratura libertà nazione.... — e la conclusione problematica sul rapporto intellettuale-società, al seguente passo di Antonio Gramsci : « L'elemento popolare ' sente ', ma non sempre comprende o sa ; l'elemento intellettuale ' sa ', ma non sempre comprende e specialmente ' sente '.... L'errore dell'intellettuale consiste nel credere che si possa *sapere* senza comprendere e specialmente senza sentire ed essere appassionato (non solo del sapere in sé, ma per l'oggetto del sapere) cioè che l'intellettuale possa essere tale (e non un puro pedante) se distinto e staccato dal popolo-nazione, cioè senza sentire le passioni elementari del popolo, comprendendole e quindi spiegandole e giustificandole nella determinata situazione storica, e collegandole dialetticamente alle leggi superiori della storia, a una superiore concezione del mondo, scientificamente e coerentemente elaborata, il ' sapere ' ; non si fa politica-storia senza questa passione, cioè senza questa connessione sentimentale tra intellettuale e popolo-nazione » (*Il materialismo storico*, 114).

Noi obbediamo senza tema alla suggestione del legame fra queste parole di Gramsci e quelle di Russo, certi di essere nel vero dicendo che questi, per la sua vocazione di storico della letteratura come consapevole rappresentante di civiltà e per la fedeltà a questa missione in tempi avversari, *aspettava* come proprie le parole di Gramsci, nelle quali avrebbe visto — e ne è prova il discorso letto alla Normale di Pisa nel 1947 — il logico svolgimento del suo storicismo politico, e la giustificazione immanente al suo lavoro di letterato ' sprotetto ', di intellettuale generosamente operante nella « società civile ».

Raffaello Ramat

## L'INTERPRETE DEL FOSCOLO E DEL LEOPARDI

Il rapporto tra lo scrittore e il suo critico viene dall'osservanza che ciascuno di essi deve al proprio ufficio. Allo scrittore si chiede soltanto « fedeltà a quella logica espressiva che il mondo genera nel suo stesso seno » ; al critico poi una disposizione spirituale e mentale che si adegui e consenta

all'espressione dell'arte, ma senza mescolarvisi e insieme senza farle violenza; sicché per altro cammino il critico obbedisce ad un'altra sua logica — riflessiva e non intuitiva — che ha la propria dignità nella propria necessità: di rendere preciso al pensiero ciò che è vago, di una vaghezza fatale e sostanziosa, nel verbo del poeta. « Trasferire il criterio di valore interno in ciascuna logica, trasferirlo fuori dallo stesso mondo che lo genera, significa astratteggiare, platonizzare, peccare contro lo Spirito Santo o, se vogliamo esser laici, contro lo spirito stesso della storia ». È, ovvio, il pensiero di un idealista; ma il movimento, l'accento, una specie di *elatio verborum* di sorgente religiosa discoprono che quel pensiero è di Luigi Russo. Quando lo leggemmo, la prima volta, nei suoi *Problemi di metodo critico*, lo notammo come sigla compendiosa di un nuovo modo di critica; e da allora, attraverso le molte occasioni che i suoi saggi ci offersero, lo ritrovammo sempre vero e resistente. Il Russo fu sempre il critico-logico di valori interni, e qui ci si disvela la sua origine desanctisiana; ma l'esigenza del criterio interno lo portò a staccarsi dal maestro napoletano quando questi, nella critica effettuale, obliterò il principio dell'autonomia dell'arte come pura forma e trasse l'arte a compararsi e spesso a implicarsi con la vita del sentimento. La stessa esigenza lo portò più tardi a distinguersi anche dal più strenuo, ultimo definitore della proprietà dell'arte: dal Croce, che al Russo parve talvolta trascurare il mondo del sentimento e del pensiero, tipicizzando con decisione i valori incontaminati dell'arte, per liberarla da ogni equivoco romantico, concettuale e intenzionale.

I vari studi, che il Russo ci ha lasciati, sul Foscolo e sul Leopardi dichiarano questo suo modo di critica, che vuol essere *integrale*: cioè riassumere, con maggior versatilità di elementi ed argomenti, la piena realtà dello spirito entro cui la forma dell'arte si è organizzata: quella condizione storico-psicologica che al Russo piacque denominare « poetica »: poiché la parola, per la sua stessa virtù dinamica, allontana ogni pericolo che recano in sé altre parole proposte e messe in uso dagli idealisti. La « poetica » è già un momento vivo, di storia o di realtà interiore; non una potenza generica, e neanche un *a priori* dell'espressione dell'arte. È invece il ritmo naturale e vitale entro cui la poesia si genera e che la poesia stessa rappresenta, trasfigurato e come alienato da sé. Tenendo presenti le due lezioni, del De Sanctis e del Croce, e i due tempi di cultura che ad essi corrispondono e di cui essi furono a volte creatori e a volte interpreti — del romanticismo ancora ingenuo e del romanticismo potenziato e riflesso —, possiamo dire che il Russo desanctisiano si mette a disciplina andando a Croce; e il Russo crociano si liberi dalla struttura della logica formale riimmergendosi nel De Sanctis. Ma ad offrirgli una efficace pietra di paragone dei due metodi valse l'assidua lettura degli scrittori; e, ad esempio, la sua illustrazione dell'opera foscoliana e leopardiana, preparata per l'antologia de *I classici italiani* ('40-'42) risente della sua precedente postillazione al Machiavelli e al Manzoni ('31, '32, '35). Senza la meditazione sul gran principio della realtà

effettuale e su quello della trascendentalità o metafisica religiosa della storia i ritratti critici ed i commenti del Foscolo e del Leopardi non avrebbero avuto tanto vigore.

Il De Sanctis non lascia mai di far vedere, accanto al letterato, l'uomo; per lui la conoscenza dell'uomo è la spia segreta o astuta per meglio rassicurarsi dell'opera letteraria. Il Croce al contrario fa di tutto perché l'ombra di Adamo, o della contingenza o naturalità del tempo e del carattere, non oscuri o corroda il lume apollineo che viene su dall'opera. Non intende separare, ma soltanto distinguere; eppure quel distinguere, secondo il Russo, porta ad una rarefazione della ragione storica. Egli infatti, imbattendosi dentro l'opera poetica nel momento umano-desanctisiano, ne cerca la motivazione; e su di essa istituisce una premessa critica per intendere i caratteri dell'arte, i quali si avvalorano proprio di ciò che teoricamente potrebbe portare alla morte della poesia. Quell'*umano* è sempre un *etico* e *politico*: insopprimibili in ogni individuo storico e perciò agenti in vario modo e con varia fortuna nella espressione letteraria. Certo, l'etica e la politica, che il Russo considera, non sono quelle formalizzate, recanti un certo contenuto e certe apparenze. Egli invece ama definirle *trascendentali*; e di tale eticità e politicità trascendentale egli fa la storia, attraverso l'opera stessa degli scrittori: tanto più viva questa storia, quanto più gli scrittori sono seri e profondi. Del letterato che rientri nel modulo crociano il Russo non si limita a celebrare la piena risultanza estetica, come approdo e suggello di una felicità di natura, di una specie di impassibilità di fronte a ciò che possa disturbare quella felice operazione dello spirito. Nell'atto lirico-contemplativo rifluisce tutta la vita, anche se essa non è segnata e meno ancora celebrata; e proprio nel supremo anelito del poeta, di far tacere la vita per fermare un attimo dell'armonia che gli batte dentro, c'è una ragione etica e politica, che il Russo indaga per meglio misurare la forza del superamento nei termini dell'arte. Non c'è forma di oratoria romantica, né c'è bizantinismo letterario che non rechino, l'una un qualche colore di poesia, l'altra un odore di umanità. Ogni modo e momento di vita recano la propria forma, fatale, necessaria; ma non ci sono fasi o stagioni nelle quali tutto lo spirito non rinfluisca, eguale e diverso. Questa diversità, nella critica del Russo, non vuol dire svolgimento, poiché egli respinge ogni suggestione del naturalismo; il che non impedisce che il diagramma dei valori dell'arte non abbia le sue variazioni, e che il Russo non pronunci i suoi giudizi in più e in meno, e non distingua anch'egli apparenza e sostanza, e salita e discesa della poesia. Ma ciò per il Russo ha valore di contingenza, dato il compito che egli socialmente è chiamato ad assolvere. Nella storia umana non c'è il grande e il piccolo, che solo entra in una prospettiva economica o anche pedagogica. Ciò che conta è l'essere, il modo e la ragion di quell'essere; perciò la filosofia del Russo, o semplicemente la sua critica letteraria, ha questo afflato religioso: il rispetto del reale, del fatto, che lo spirito deve saper spiegare omogeneamente, per poterlo ben intendere e interiormente sperimentare.

Da questo spirito religioso nasce un abito di pazienza nell'illuminare

gli aspetti meno parventi, le forme ancora acerbe della vita mentale e letteraria: perché, pur attraverso smarrimenti per iscarsa coscienza o incerta esplorazione dei fatti interni, qualcosa pur sempre sopravvive, passando da forma a forma. L'opera del Foscolo anteriore all'ode al Bonaparte è toccata di sfuggita; ma da allora ogni altra opera esprime la perenne attualità di un medesimo sentire e pensare: trasmutabile in mille guise, ma pur riportabile all'unità del temperamento. L'*Ortis,* i *Sepolcri,* le *Grazie*; il Foscolo guerriero, politico, amatore, erudito: sono momenti storici del gusto ed aspetti del contegno e della operosità foscoliana, di cui si preferisce tracciare le caratteristiche e, di preferenza, i contrasti. Anche il Russo ne nota le variazioni, ma evita l'interpretazione a linea decisa di successive esperienze, corrispondenti a fenomeni di crescenza passando per alternative di malattie e guarigioni. Secondo questa linea lo aveva invece rappresentato la critica romantica, dal De Sanctis e Mazzini fino al Donadoni, presso i quali ragion poetica e ragione psicologica biografica civile andarono un po' mescolate. Ma pur quella che seguì, tracciata dal Croce, non sempre bene misurò l'intimo valore ripercorrente tutta l'opera; e perciò nell'*Ortis* avvisò l'urgenza di un romanticismo esuberante, il pessimismo, la mania suicida, nei *Sepolcri* l'oratorietà commossa in senso civile; nelle *Grazie* la catarsi di ogni passione, resa possibile dal ritrovamento di una più intima e pura razionalità dell'essere, corrispondente alla visione del vero storico e umano, al modo degli antichi: cioè ottenuto coi puri sussidi della fantasia miticizzante, che qui, dinanzi a quel tema, da lirica si compone in epica.

Il Russo preferisce altre forme di analisi ed altra sintesi; e la sua analisi non si ferma alla prima voce dello spirito critico, che darebbe solo impressioni troppo facili e popolari. Ogni opera è innanzi tutto se stessa, una totalità; ma è anche un'altra cosa, affine, che l'ha preparata, o un'altra, che la seguirà; senza questo senso di coralità, che fa da empireo al movimento dei singoli cieli, ogni opera o momento finirebbe col divenire statico e chiuso. Invece per ben intendere Foscolo, bisogna non mai perdere di vista la dialettica del suo poetare umano, che quanto più sente più ha bisogno di immaginare; quanto più soffre più ha bisogno di filosofare; quanto più la vita urge con le sue tempeste tanto più egli ha la volontà di dominarla con la impassibilità del saggio e di comporne le disuguaglianze in armonia. Non ci sono nel Foscolo momenti e stati puri, omogenei. *Ortis* è nell'apparenza il romanzo eloquente del pessimismo non vinto, che perciò mena al suicidio. Per il Russo, niente romanzo del suicidio: qui « la morte è una vocazione lirica e non una inclinazione di vita »; e quella apparente rinuncia alla vita è solo « per amore e auspicio di una più alta vita ». Inoltre, la nota lirica dell'*Ortis* non viene dalle meditazioni e dalle confessioni del protagonista, che non riesce mai a diventare una vera *dramatis persona*; essa invece consiste nelle « visioni di un paesaggio sepolcrale » e insieme nella « accesa mitologia politica di derivazione alfieriana ». Dunque, romanzo sepolcrale e romanzo della libertà; e ciò sarebbe anche sperimentalmente comprovato dalla

designazione che gli uomini del Risorgimento fecero di quel romanzo, come libro di educazione civile. Ovvio che, letto in questo modo, l'*Ortis* racchiude il primo germe dei *Sepolcri*; ed anche il presentimento lirico dei grandi sonetti. Il lugubre paesaggio sepolcrale dell'*Ortis* non è proiezione fantastica e pittoresca del passionalismo; è invece espressione o idea di « tranquillo pessimismo cosmico », cioè della particolare religiosità dello scrittore; e rientra dunque tra le attitudini del Foscolo contemplativo. Jacopo politico ha talvolta l'accento e la furia dell'oracolo; tuttavia, per forza di contraddizione interna, che è la legge del suo temperamento, tende a « travalicare i limiti della sua personalità e potenza meramente morale »; e allora, come avviene nella realtà biografica dell'autore, anche qui, nell'opera scritta, « il liberalismo intollerante di storia » si alterna irrequietamente col « liberalismo pacificato con tutta la storia »: che è la forma superiore della politica nel Foscolo dei *Sepolcri* e delle *Grazie*. Il grande carme non contrappone una dottrina materialistica ed atea, che neghi l'immortalità, ad una forza di sentimento, che introduca una illusione personale e passeggera; ma sostituisce una religione — quella ateistica, duro portato del secolo; o quella cattolica e democratica od egalitaria, che presenta la visione di una « sorte amorfa di tutte le anime » — con una religiosità immanente nella storia delle virtù umane, che discrimini il diritto di accedere al tempio venerando della immortalità mondana. E come il Foscolo sepolcrale porta al sommo una visione morale e politica di impassibilità stoica dinanzi alle disarmonie della piccola storia temporale, così il Foscolo, apparentemente olimpico, delle *Grazie* ritempra il diletto del puro contemplare nella coscienza della dolente storia dell'umanità: cioè della potenziale barbarie che rugge sotto il gentile abbraccio delle Dee. Perciò nella mente foscoliana « la rinuncia apparente alla politica, anche lì, è una forma essa stessa di politica »; e sono in errore i critici che oggi leggono quegli inni secondo le suggestioni della poesia pura, assaporandoli in virtù dell'etereo suono e delle labili immagini. E qui il Russo ammonisce con forte accento di educatore morale: « quella estenuata e rarefatta ed evasiva umanità [fantasticata da tali critici] non è congeniale al virile sentire del nostro autore; e più lusinghiera della nostra ritrosia di poveri crepuscolari e dei vili nervi di noi poveri malati, che tentiamo sfuggire, con la sofisticata complicità delle Muse, alla responsabilità di una qualsiasi fede ». L'intensità della contemplazione lirica nel Foscolo è il vivo segno che in essa è tutto presente il mondo umano: non fermato alla soglia, come realtà eterogenea perturbatrice, ma spirante nella fantasia stessa, perché l'affettuosità del Foscolo poeta è di natura drammatica, sempre, non idillica. Da tale forza interiore lirica viene l'impedimento per il Foscolo scrittore a stendere la materia delle *Grazie* nella forma del poema didascalico alla maniera settecentesca; ma ciò non porta a frammentarietà. Quegli inni infatti valgono come episodi definitivi di un disegno e ciascuno di essi tiene la propria autonomia di ispirazione. Perciò dinanzi ad essi è arbitrario il compianto come di opera mancata e tuttavia nelle singole parti promettente; e del pari

arbitraria è l'esaltazione, come dinanzi a voci inaudite di virginale capacità lirica del poeta, rapito fuori della sua propria condizione umana e biografica.

La stessa esigenza di lettura integrale porta il Russo a scoprire nel Foscolo dei *Sepolcri* l'interiorità del tono oratorio, che il Croce e alcuni crociani avevano preso come limite di quella poesia, perché introduceva uno spirito clamoroso entro un tono di pura meditazione e di pudica melanconia. Al contrario quella specie di oratoria è « la necessaria risonanza della poesia stessa, un vibrare diffuso di essa »; e se mai, il diverso della poesia dei *Sepolcri* viene dall'apporto della letteratura, che lavora industriosamente qualche pezzo inculcandolo nella nostra memoria. Ma anche questa letteratura è necessariamente di stile foscoliano, formatasi anch'essa per il bisogno di idealizzare, idoleggiando, il corpo sensibile della parola.

Il Foscolo del Russo è nuovo non per gli elementi descrittivi, ma per lo studio di riportarli ad una ragione interna; sicché tutti nel discorso sono compresenti e variamente trascolorano, rendendo la varia pienezza dell'opera foscoliana e la laboriosa caratterizzazione di essa. Quella compresenza porta ad un perpetuo agonismo, patito entro lo spirito e solo nell'espressione superato; di riflesso, la formulazione critica che il Russo ce ne offre è sempre fortemente annodata e arguta, e talvolta lanciata con aria di paradosso: come per fare vendetta allegra degli spedati e retorici interpreti. E poiché la parola di Russo è forte ed eloquente e, trovata la formula giusta, egli la batte e ribatte, il ritratto che ne risulta è sempre inquieto e teso e forzatamente fuori di ogni ovvia legge cronologica e psicologica; la quale offre solo dati e condizioni accidentali, che accettate darebbero alle singole opere una evidenza statica e definirebbero una storia denudata e senza più mistero. Il Foscolo del Russo, descritto nella mobilità delle sue apparizioni, tutto ne trascolora per il continuo moto che lo fa essere in quel modo e insieme non essere; poiché il « ritratto » non sta racchiuso nella realtà di valori di volta in volta esauriti e perciò divenuti definitivi; ma si muove sul ritmo di una continua sperimentazione, che lo fa presente e insieme sfuggente. C'è una specie di ironia nell'arte critica del Russo, che costruisce con vigore l'aspetto, il momento particolare e indi lo distrugge, trasvalutandolo e trascendendolo.

Meno nuovo perché meno impegnato nel gioco di questa dialettica è il Foscolo di Didimo chierico; che scende alla politica quotidiana, alla realtà effettuale, e si fa studioso di storia letteraria e civile, s'incontra col pensiero del Machiavelli, attende alla linguistica e alla filologia. In queste altre forme di pensiero e di operosità il Foscolo viene innestando nell'insegnamento rutilante dell'Alfieri la mente arguta e il cor gentile del Parini; e viene sostituendo al mito della libertà apollinea dell'individuo quello dell'indipendenza politica della nazione; e muove l'idea, contingente e storica, della patria italiana incontro all'Europa, compresa nella sua caratteristica civile e letteraria. Allora le sintesi d'ispirazione vichiana, che consentivano al poeta di unire gli evi a distanza e di trasferire i tempi recenti e presenti nella luce del mito, cessano, sostituite dallo studio culturale e filologico degli eventi e

delle forme; e l'europeismo critico fa cadere il cosmopolitismo ideologico; e la storiografia del fatto preciso si accampa sulla polistoria di stile settecentesco. Questo diverso Foscolo, più attento al particolare e disincantato, agisce più direttamente sulla nostra cultura storico-letteraria, che se ne ravviva e per la intuizione e la strutturazione moderna ch'egli le offre diviene europea. Gli studi del Machiavelli, i ritratti critici vari della poesia italiana, da Petrarca fino ai contemporanei, la tavola filologica ch'egli stende per restaurare il testo della *Commedia* hanno sempre l'impronta del suo temperamento, della sua fede e perfino ancora dei suoi miti, ma offrono addentellati vivi con le forme di studio precedenti, di cui egli nota l'arretratezza, e con quelle seguenti, della nuova cultura romantica e idealistica. E se questa respingerà l'idea foscoliana, fortemente polemica nel senso antipapale, di un Dante portatore al mondo di una religiosità rinnovata di sulle origini cristiane, respingerà insieme talvolta l'opera degli stessi correttori del Foscolo e del De Sanctis: poiché il Russo riconosce la validità della interpretazione foscoliana, estetico-religiosa, di contro alla distinzione crociana tra struttura e poesia: «poiché quella poesia, che si vorrebbe vedere come librata al di sopra di ogni schema teologico, invero, nasce dal travaglio di quel pensiero teologico e dalla contemplazione della prassi storica della Chiesa del suo tempo». Così l'opera della poesia torna al ceppo della storia e del pensiero entro cui ha avuto la sua genesi laboriosa; e il Foscolo, critico letterario, risorge insieme filologo, di una filologia di cui egli dà l'esempio senza possederne ancora la teorica dottrina. E ciò per la nativa forza del suo ingegno critico, allo stesso modo per cui l'ingegno poetico aiuta la sua filologia a discoprire nel verbo dei poeti le idee e i sentimenti che lo accompagnano, e nel fatto linguistico la presenza della civiltà stessa della nazione in cui esso è inviscerato.

Nei vari studi che il Russo dedicò al Foscolo, poi accolti nei *Ritratti e disegni storici* e nel *Tramonto del letterato*, e lungo il commento alle prose e poesie di questo scrittore i riferimenti e confronti più assidui riguardano l'Alfieri, il Monti, il Manzoni, il Leopardi. Per limitarci al Leopardi, possiamo dire che quivi già appaiono alcune linee del gran saggio *La carriera poetica di G. Leopardi*, scritto tra il '43 e il '44 in una villa della campagna del Chianti, dove lo studioso aveva cercato rifugio da «perfida persecuzione». Rileviamo questa nota, dalla dedica, perché essa ci aiuta a meglio valutare l'intendimento e l'afflato di certi tratti che mordono e ammoniscono e anche coloriscono la situazione autobiografica sentimentale del critico. A noi sembra che questo saggio — il suo migliore forse, insieme con i Prolegomeni al *Principe* — rechi in sé, per il tono raccolto e il discorso ordinato, una visione affettuosa e delicatamente commossa del mondo leopardiano; e che il critico ritrovi dentro di sé un ingenuo leopardismo (forse dalla origine provinciale e famigliare), che quel necessario ritiro, tra l'ottobre del '43 e il maggio del '44, hanno ravvivato con accoramento patetico. Il Russo, nemico

dell'abito e dell'animo provinciale quando essi diventano maniera e vizio, è invece aperto e intento a cogliere le virtù che si educano nell'esperienza della vita appartata, quando viene da necessità o da elezione virile: virtù di pudicizia, di candore, di chiarezza e fermezza nel dire di sé persuasivamente e nel muoversi e travagliarsi idealmente, se i duri eventi portano a misurarsi con gli altri, con la realtà, col destino. Il vero solitario, nell'idea del Russo, si muove in un'aria epico-lirica, anche se è ritagliato come figura personale ed entra in una storia narrata e descritta. La poesia del Leopardi si mantiene alta quando è virginea; e allora il Leopardi del Russo ci pare affine ad un personaggio di stile verghiano, compatto e intenso nella strenua semplicità dei mezzi ritmici e verbali; poiché la misura si forma nella situazione stessa, nelle cose, senza l'equivoco che viene dalla coscienza quando finge una innocenza che non ha. La condizione poetica dell'idillio, come inconsapevole storia d'anima, crea, nel giudizio del Russo, il Verga maggiore e il Leopardi maggiore: cioè il caso dell'anima che traspare, tutta e mirabilmente rivelata, dal paesaggio, senza studio culturale di riflessi e perciò senza il drappeggio del commento. I 'luoghi' della critica verghiana del Russo convergono anche lì, dov'egli tratteggia l'essenziale virtù dello scrittore recanatese: la realtà umana che si oblìa nelle cose e in questa si esprime; la religiosità di chi ignora Dio (un ente di concetto, storico), ma pur trova nella solitudine dell'anima ingenuamente aperta alla natura, con moto volontario, un segno più profondo di Dio; l'amore del particolare nella notazione della cosa, la quale vibra in ambedue gli scrittori come parvenza dell'effimero nella musica dell'eterno. L'errore della critica leopardiana e verghiana è di aver introdotto un'esigenza psicologistica, di aver inteso le figure come personaggi autonomi a tutto tondo, da misurarsi o con la storia biografica fatta di casi, o con le tipiche situazioni offerte dalla dottrina del naturalismo, o con le forme del sentire umano rappresentate da scrittori di diversa civiltà. Ritrovare l'immagine ingenua dell'arte verghiana fu per il Russo più facile, poiché le resistenze più grosse le aveva già vinte il Croce; né il Russo, pur così animoso nel presentare le sue innovazioni, nega l'attualità del saggio crociano.

Laboriosa e pungente è invece la ricerca del più vero Leopardi, fra i ritratti che la critica più autorevole aveva presentati: di De Sanctis, Croce, Gentile, Zottoli, Fubini, De Robertis, i quali entrano nel suo arengo critico, ora accolti ora esclusi; mentre esclusi *in toto* sono gli interpreti e dottrinari positivisti ed eruditi, di cui icasticamente egli nota le aberrazioni ed i limiti. Ogni specie di realismo, di fatti di dati di persone, turba o distrugge il limpido assaporamento della poesia, nelle parti in cui questa non li accolga: il che pur avviene, nei momenti di più stretta documentazione autobiografica. Il grande Leopardi è là dove c'è purezza d'ispirazione, la quale si esprime in leggerezza musicale e in pudicizia di parole: tutte virtù che meglio appaiono negli idilli, specie in quelli dove l'*amor sui* non si accalori, o dove non sorga vivo il dibattito filosofico e morale, o non si aggravi l'ombra della struttura. Infatti «quando [il Leopardi] si riversa nelle cose della

natura, la sua parola ha un alito musicale, miracoloso; se deve fingere i suoi drammi sentimentali, la parola e l'immagine s'ingrossa e va nel convenzionale e nel melodrammatico». La creatura umana, per entrare nella poesia senza scomporla, ha sempre bisogno di trovare concordanza con una sensazione di natura, di essere amata come cosa di natura; del pari, questa viene amata nel vago sentore femmineo che da essa emana. Perciò il Russo sarebbe tratto a dichiarare che «soltanto la natura è la vera musa dell'ispirazione del poeta», per rompere risolutamente con la suggestione dello psicologismo biografico (che giacque sotto il colpo del De Sanctis); non solo, ma anche con quella, più pericolosa, di un supposto «ideale femminino» leopardiano, che si annida dentro l'interpretazione desanctisiana. Non mai la donna, non mai il poeta stesso od altre figure storiche fanno il centro della sostanza poetica: non Aspasia o Saffo, ma neanche Silvia o Nerina; poiché nella varietà degli incontri femminili il poeta vede soltanto «le creature del suo spirito», o, come confessava il poeta stesso, «la donna che non si trova»: sempre, per serbarsi poetica, trasferita e come transustanziata in un paesaggio, in un momento di stagione.

Tale delicatezza di sentire critico a noi pare che rientri nella psicologia del Russo «romito», che intende con una insueta *elatio cordis* disacerbare la sua stessa vita, offesa di tanta violenza e volgarità. Quella nota sola, altissima, da lui ritrovata in una poesia scorporata dall'umano e liberata da ogni contaminazione, è anche fuori della tecnica del suo abito critico, che ama la ricca orchestra per accompagnamento della nota più alta. Invece la sua critica leopardiana è rarefatta per meglio seguire la sostanza delle pure parvenze, in cui si segna l'innocenza dei sensi; e più etereo diventa il suo linguaggio e più stemperata la sua metafora, che è sempre il necessario compendio del suo stile critico. Tuttavia in questa rarefazione del linguaggio c'è pur sempre vigilanza di pensiero critico, per aderire alla simultanea storia dei sentimenti impliciti nei puri stati contemplativi: poiché la innocenza che fa il poeta è innocenza di conquista e il cammino per conseguirla è laborioso. Del pari laboriosa è la storia, nel processo della critica leopardiana, per meglio definire la natura di tale innocenza: dal De Sanctis, al Croce, al De Robertis, al Figurelli (che il Russo mette giustamente in onore), al Vossler, che specie nelle analisi particolari dei componimenti gli offre chiare ed eloquenti soluzioni a difficoltà interpretative e teoriche.

L'importanza del saggio sulla *Carriera poetica* è nel vivo intreccio delle argomentazioni; per cui il Russo, pur accettando il criterio cronologico, può meglio dimostrare il libero movimento dello spirito leopardiano e cercarlo e come fiutarlo entro qualsiasi materia e forma di studio; in tal modo retorica, linguistica, erudizione diventano anche veli ed ombre sotto cui lievita e di cui si riempie la nascente e crescente fantasia poetica. Di tale esercitazione, sudata o leggiadra, il Russo ci fa la descrittiva; poiché la formazione degli abiti culturali e di gusto egli ritiene assai più importante che non gli incontri umani, i quali non hanno valore formativo od educativo e toccano solo la

vicenda del Leopardi uomo ed amante, o fermano una immagine giustapposta a quella del poeta. Filologia e filosofia non si trovano mai, nella mente leopardiana, allo stato di pura scienza o dottrina, ma recano sempre una lusinga di favola o una esaltazione sentimentale, in cui s'impronta la vocazione idealizzante dello scrittore. La politica stessa, che dà particolare accento alle sue canzoni civili, è un segno di maturazione dell'abito filologico, portato nel mezzo della realtà storica nazionale del primo Ottocento: proprio con la posa agonistica e vaticinante di chi della patria vagheggia una idea criticamente incontrollata, ora disperante ora esaltante. Perciò quando il filologo, che nelle prime prove parve prodigioso, cessa, ciò avviene perché quella filologia è stata riassunta dal poeta e dal filosofo e ormai segue le vicende della fantasia e del pensiero. L'estetica non si definisce in forma teorica; ma, corrispondente col suo gusto filologico, in quella di istituzione retorica; sicché l'incontro della mente del Leopardi con la varietà dei retori determina sempre novità di colori e di accento al suo stile. Ad esempio l'incontro con Frontone segna la fine del Leopardi francesizzante e l'inizio del Leopardi aulico e peregrino. La filosofia, anche quando nei suoi scritti si accampa in termini universali, rimane nella sua essenza un complesso di opinioni o di battute aforistiche, spesso paradossali e contraddette dal tono stesso con cui sono pronunciate: sia nelle liriche, per l'eloquenza del discorso; sia nelle *Operette morali*, la cui sostanza è pur sempre lirica e fantastica: poiché anche la mente, stretta, vapora la sua poesia nello stile stremato e quintessenziato; così come « care ombre labili » di fantasia diventano quei personaggi dialoganti. Tradurre l'idea di quelle ombre in rigore di linee logiche, di dottrina; aggruppare le operette morali in modo da rivelarne un ritmo di pensiero, distinto in precisi momenti (come ha fatto il Gentile): dapprima della demolizione schernevole, poi del risorgere dei motivi patetici, in fine della riaffermazione di una fede operosa, dietro i miti della gloria e dell'amore — sono operazioni che portano a ridurre la sensibilità dell'ascolto: poiché « cotesti miti sono un po' presenti in tutta l'opera, e il mefistofelico sogghigno di alcuni dialoghi non deve far pensare che essi siano andati alcuna volta sommersi ». Inoltre lo sbandamento della nostra critica sul Leopardi delle *Operette* deriva dalle difficoltà di quello stile a rivelarsi lirico nella mente di chi non ha ancora famigliarizzato con quelle sottilissime e delicatissime forme: forme pur esse di passione di vita sublimata.

Riconosciuta dunque la possibilità dell'anima raziocinante a comporsi in poetico stile, il Russo discrimina tra raro e denso di questa poesia nella raffinatezza stilistica stessa, che, se troppo caricata, agisce come dissolvente del contenuto: « quanto meno egli si serve di espedienti stilistici e linguistici per rispettare la pudicizia del suo soffrire e del suo fatalmente atro e funesto meditare, tanto meglio egli riesce a comporre l'unità della sua anima tra fede e illusione, tra scetticismo e impeto di verità ». Considerazione che, fatta per le *Operette morali*, può rimaner valida per tutta l'opera leopardiana. Infatti il commento ai *Canti*, rifiutando ogni altro criterio offerto

dalla critica e poggiante sulla autonomia ed eloquenza, tra biografismo ed idea poetica, tra dottrina e fantasia, tra poesia e struttura, che nelle pagine dello scrittore si affermerebbe con alterna vicenda e con l'esito di notare ora la poesia ora la non poesia, mette in luce la legge del genio leopardiano: che è di avvalersi dei vari abiti come di altrettante virtù positive, secondo l'intuizione del momento storico della poesia che di volta in volta li assume, componendoli in una sempre nuova armonia. E l'analisi particolare dei componimenti vale, per il Russo, a una duplice dimostrazione: a caratterizzare il corso poetico e insieme a indicare le varie fortune della critica, vecchia e nuova. E l'analisi porta sempre l'esigenza di una duplice storia: quella della poesia e quella della tecnica; che è storia ideale e non cronologica, come mostra il nuovo ordine ch'egli dà ai componimenti. Ma specie nello studio con cui egli segue il comporsi della situazione nel proprio stile, il Russo mostra una attitudine che in altri suoi commenti meno appare, perché non così annodati. Qui, nella indicazione dei vari esiti del *labor limae* leopardiano, il critico mostra una finezza di lettore umanistico, insueta e inattesa; e qui la sua parola, che più volentieri vola all'idea e da questa all'organismo poetico, si piega a decifrare i segreti della sillabazione, facendosi anch'essa trepida e lieve. Del saggio desanctisiano sul Leopardi ci dice: « a tutt'oggi è la monografia più aggiustata che si abbia ». Sommo riconoscimento, specie se si consideri che fu il De Sanctis a scoprire la grandezza del Leopardi poeta, negata dalla sua generazione e perfino dal Manzoni. Nello studio e nel commento del Russo il De Sanctis è più compiutamente espresso e non smentito, neanche quando il critico nuovo ci porta nella segreta officina filologica del poeta, che come esercizio specifico fu attiva specie nel primo tempo; ma il cui odore rimase in tutta la sua opera. L'odore delle buone lettere spiacque sempre al De Sanctis; fu riscoperto dal Carducci, che l'approvò per consenso di abito retorico; passò inavvertito dal Croce; fu vezzeggiato dai nuovi puristi della critica; fu studiato storicamente, come condizione effettuale della poesia, dal Vossler. E in fondo proprio al critico tedesco il Russo si rappiglia più che ad altri, per lo studio dei rapporti tra i valori sintattici e quelli ritmici: studio che, nella interpretazione dello stile leopardiano in senso idealistico, discopre un bisogno di nuova concretezza.

GIULIO MARZOT

## RUSSO E MANZONI *

Intorno ad alcune particolari suggestioni intime, che contribuirono a suscitare e a tenere desto l'interesse del Russo verso l'opera manzoniana, si è espresso il Russo stesso in vari spunti autobiografici inframmezzati, secondo una ben nota consuetudine, nelle sue pagine propriamente critiche:

.... Ho cercato di aderire, sempre vivamente, al sentire del poeta, e per suggestione sentimentale dell'antica fede a me nativa e familiare, e ancora per la forza stessa del

* Sono grato alla Redazione di « Belfagor » di avermi invitato a collaborare a questo numero di « Belfagor » dedicato a Luigi Russo. Benché non sia stato né scolaro né

Manzoni, che ci conduce sempre a sentire come cosa nostra la sua religione insieme con i suoi fantasmi poetici. Tanto tutti, leggendo Manzoni, ci sentiamo cristiani, del particolare cristianesimo manzoniano, presi pienamente nell'atmosfera del suo mondo![1]

.... Di natura diversa è stato l'interesse mio per Manzoni. Debbo confessare che dentro di me io ho avvertito sempre una forte vena religiosa, non di cattolico, perché in Sicilia, paese della mia infanzia ed adolescenza, non c'è vero cattolicesimo: Cristo s'è fermato a Eboli, e addirittura direi che l'opera della Controriforma non è arrivata nemmeno a Napoli.... Ho vissuto in Sicilia di un primitivismo religioso, dove la soggezione al fato greco e l'*animus* protestantico.... si alternano e si fondono con quella tragica malinconia propria di tanti personaggi verghiani.... Da ciò la mia simbolica frequentazione assidua del cenacolo giansenistico da cui uscì Alessandro Manzoni....[2]

Sono testimonianze concordi, se pur lontane tra loro nel tempo (la prima inaugura e la seconda sigilla la serie degli studi manzoniani del Russo), che andrebbero integrate, con discrezione, con altre testimonianze relative al carattere e al temperamento del Russo per meglio intendere come poté verificarsi, senza forzatura alcuna, una così cordiale affinità elettiva tra uno spirito tanto animosamente e persuasivamente 'laico' e il nostro maggiore scrittore 'cattolico' dopo Dante. C'è proprio da credere che, oltre alla suggestione del saggio desanctisiano così illuminante a proposito del Manzoni, siano intervenute anche ragioni psicologiche e sentimentali, ragioni appunto da scoprire in quel complesso e ricco mondo interiore del Russo dove originalmente (e non contradditoriamente) convissero rigore etico e generosa affabilità umana, severità eloquente e innato senso dell'umorismo, onesto candore e sottile malizia. Che è a dire, poi, la doppia tastiera variamente operante (dall'*indignatio* all'arguzia sorridente) nella coscienza e nell'arte del Manzoni maggiore. E l'approssimazione psicologica potrebbe procedere ben più addentro in questo scandaglio, se non ci premesse, in questa occasione, considerare almeno sommariamente il 'manzonismo' del Russo a livello storico-culturale, nell'ambito del 'manzonismo' *tout court* e nell'ambito dell'opera critica russiana, più che servircene (e si potrà farlo altra volta) per dedurne elementi inediti d'un ritratto interamente veritiero, e non astrattamente mitologico, dell'uomo Russo.

* * *

Non si evidenzia con chiara luce, a mio avviso, ciò che hanno veramente significato gli interventi critici del Russo, a proposito delle opere in versi e in prosa del Manzoni, se non si tiene conto di una serie di date molto si-

discepolo di Luigi Russo, da lui non ebbi che prove spontanee di generosa benevolenza. Delle sue pagine critiche, della sua liberale umanità, serberò costante e affettuosa memoria.

[1] A. Manzoni, *Liriche e Tragedie*, Firenze, Vallecchi, 1932, p. IX. In questo primo volume manzoniano del Russo, dopo una breve introduzione, figurano i testi e il commento delle liriche (*Versi giovanili, Inni sacri, Poesie civili*), di alcune scene del *Carmagnola* e dell'*Adelchi* per intero.

[2] L. Russo, *De sui ipsius et multorum ignorantia*, in *Problemi di metodo critico*, Bari, Laterza, 1950², pp. 309-10.

gnificative; né si può risalire da una generica descrittiva dei contributi ad una loro qualificazione interna, se non ci si riferisce ad un particolare momento della cultura italiana (e del dibattito manzoniano in particolare) e dello svolgimento dell'attività critica e metodologica russiane.

Or bene, alla determinazione della precisa cronologia degli interventi manzoniani del Russo, ci soccorre, ancora una volta, una serie di indicazioni dello stesso Russo molto più probanti che le provvisorie e materiali date degli editori.

E ancora gratitudine debbo, infine, ai miei scolari dell'Istituto Superiore di Magistero di Firenze che, raccogliendo alcune mie lezioni dell'anno accademico 1930-31, e proponendomi, irrequieti, quesiti e dubbi sulle mie interpretazioni, mi hanno stimolato a dare ordine a quelle mie letture critiche e a rifonderle in questo volume. Per l'appunto, in omaggio a tale ispirazione occasionale, proprio a loro mi piace dedicare il volume, con la speranza e la promessa che, per la vivacità del loro fervore e del loro interesse, io possa essere condotto a fare opera analoga, nell'anno prossimo, per i *Promessi Sposi*.[3]

Resta così fissato all'anno accademico 1930-31 il primo impegnativo intervento del Russo sul Manzoni concretatosi nel 1932 nella pubblicazione del commento alle *Liriche e Tragedie* in cui erano appunto messe a frutto le considerazioni nate ed elaborate in quel corso universitario fiorentino.[4] Tra il 1932 e il 1935 dovette procedere, senza soste e secondo la « promessa », l'esame dei *Promessi Sposi,* un esame puntigliosamente analitico che si concluse nel ricco e veramente personale commento del romanzo (« .... dal 1932, anno in cui apparve la prima edizione di questo volume, ho atteso assiduamente a un ampio commento dei *Promessi Sposi,* che vede anch'esso la luce proprio in questi giorni »).[5] Intanto il Russo era passato dalla cattedra del Magistero di Firenze a quella dell'Università di Pisa e il 27 novembre del 1934 teneva quella sua prolusione, appunto sui *Promessi Sposi*,[6] che rappresentava e sostanzialmente rappresenta tuttora la sua proposta più matura e meditata per intendere l'opera manzoniana, nel suo complesso, e che doveva di lì a poco figurare come « introduzione » all'edizione commentata del romanzo.[7] Ma non basta, perché nel primo anno accademico pisano il Russo

---

[3] A. Manzoni, *Liriche e Tragedie*, cit., p. x.

[4] Nel 1931 il Russo aveva anche polemizzato col Crispolti a proposito dell'ormai celebre opera di F. Ruffini (*La vita religiosa di A. Manzoni*, Bari, Laterza, 1931). La breve nota (*Per Manzoni e il giansenismo*) apparve nella rivista « La Nuova Italia », II (1931), pp. 77-78 (e quindi in L. Russo, *Elogio della polemica*, Bari, Laterza, 1933, pp. 263-266). Per la precisione bibliografica, sarà da dire che qualche pagina manzoniana del Russo risale al 1923 e sarà da cercare nel saggio *La tradizione narrativa italiana* (paragrafo 2, *L'Italia, il Romanticismo e l'esempio del Manzoni*) apparso come prefazione ai *Narratori* (Leonardo, 1923; e ora Milano, Principato, 1958). Il saggio è anche riprodotto in *Ritratti e disegni storici. Dal Manzoni al De Sanctis*, Bari, Laterza, 1953², pp. 185-206.

[5] *Liriche e Tragedie*, a cura di L. Russo, Firenze, Le Monnier, 1935 (poi Firenze, Sansoni).

[6] L. Russo, *Introduzione ai « Promessi Sposi »*, in « Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa », II (1935), fasc. I, pp. 17-32 (« Prolusione all'insegnamento di letteratura italiana nell'Università di Pisa detta il 27 novembre 1934 »).

[7] A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, commento critico di L. Russo, Firenze, La Nuova Italia, 1935.

fece seguire alla prolusione anche una fitta serie di lezioni sui personaggi dei *Promessi Sposi* che videro la luce, molto più tardi, del tutto immutate.

Pubblico questo mio libro sui *Personaggi dei « Promessi Sposi »* che giace tra le mie carte da undici anni, in un corso di lezioni sui *Promessi Sposi* tenute nell'Università di Pisa nel 1934-35.[8]

Contemporaneamente al commento ai *Promessi Sposi*, il Russo ristampava la raccolta vallecchiana di *Liriche e Tragedie* aggiungendovi un fondamentale saggio sull'*Adelchi*:

Sull'*Adelchi*, che è l'opera più discussa e più celebrata, ho voluto far seguire, in fondo al volume, un *Parere* molto particolare, in cui sono riprese e discusse implicitamente tesi affiorate vagamente e talvolta in forma contradditoria nella critica manzoniana, e ho cercato di dedurre un giudizio unitario e coerente della tragedia.[9]

Se si tien conto che già nel 1934 il Russo aveva pubblicato, in francese, il saggio su Manzoni e Diderot,[10] si può dunque concludere che il 'manzonismo' russiano appartiene quasi interamente al quinquennio 1931-35 e che in quel periodo, tra corsi universitari e prolusione, tra commenti e saggi, il Russo dedicò la più parte della sua attività di insegnante e di critico allo studio appassionato del grande lombardo. Così nel 1937, pubblicando per la prima volta i suoi *Ritratti e disegni storici*, gli era consentito costituire una cospicua sezione manzoniana (*Introduzione ai « Promessi Sposi »*, *Manzoni poeta e Diderot oratore*, *Parere sull'« Adelchi »*) che è rimasta pressoché immutata sino ad oggi, salvo l'aggiunta del saggio *Manzoni poëta an orator?* che reca la data 1941 pur essendo già concepito sin dal 1937.

Per esigenze di spazio ho dovuto escludere un ampio saggio dal titolo *Alessandro Manzoni oratore o poeta?*, in cui, ricapitolando i motivi della poesia dei *Promessi Sposi* riprendevo la questione sull'oratoria manzoniana.[11]

Se si esclude quindi il commento integrale al *Conte di Carmagnola*, preparato nel 1944 in occasione d'una nuova ristampa delle *Liriche e Tragedie*,[12]

---

[8] L. Russo, *Personaggi dei « Promessi Sposi »*, Bari, Laterza, 1955³, p. 9. La prima edizione di quest'opera uscì appena al termine della guerra (Roma, Ediz. Italiane, s. d., ma 1945) e il discorso proemiale, donde ho tolto la citazione, reca la data « 9 agosto 1945 ».

[9] A. Manzoni, *Liriche e Tragedie*, Firenze, Le Monnier, cit.

[10] L. Russo, *De Diderot à Manzoni: « La religieuse » de Longchamp et la religieuse de Monza*, in *Mélanges de philologie, d'histoire et de littérature offerts à Henri Hauvette*, Paris, Les Presses Françaises, 1934, pp. 635-648.

[11] L. Russo, *Ritratti e disegni storici. Da Machiavelli a Carducci*, Bari, Laterza, 1937 (pp. 222-241, *Introduzione ai « Promessi Sposi »*; pp. 242-259, *Manzoni poeta e Diderot oratore;* pp. 260-332, *Parere sull'« Adelchi »*), pp. 7-8 (e anche p. 259, n. 1). Il saggio *Manzoni poëta an orator?* (« Cinquale [Lucca], giugno 1941 ») apparve in « Romana », VI (1942), pp. 217-49 (per i paragrafi 6 e 7, cfr. anche L. Russo, *Giansenismo e poesia negli Inni Sacri del M.*, in « L'Italia che scrive », XXIV, 1941, pp. 216-18) e quindi, con gli altri studi manzoniani, in L. Russo, *Ritratti e disegni storici. Dal Manzoni al De Sanctis*, Bari, Laterza, 1946, pp. 124-169 (e ora Bari, Laterza, 1953²).

[12] A. Manzoni, *Liriche e tragedie*, a cura di L. Russo, Firenze, Sansoni, 1945 (p. LI n. 2 « .... il commento al *Carmagnola* è stato scritto nell'inverno del '44 »). Come « intro-

e qualche episodico intervento occasionale,[13] nulla di veramente nuovo il Russo ha aggiunto, sul Manzoni, a quanto aveva già meditato e scritto tra il 1931 e il 1935.

* * *

Il 'manzonismo' russiano (1931-35) si identifica, prima di tutto, con un momento importante della meditazione critica del Russo. Per dirla brevemente, come l'occasione esige, questo momento può essere così descritto nelle sue componenti fondamentali: volontà di integrazione dell'insegnamento desanctisiano-crociano (scuola napoletana) con la tradizione dell'esegèsi testuale carducciano-barbiana (scuola toscana) e volontà di approfondimento e superamento della distinzione *poesia-non poesia* con relativo ricupero dell'*oratoria* al regno della poesia e non semplicemente dell'arte.

Per quanto riguarda l'integrazione di cui sopra, l'anno 1930 è stato, per dichiarazione dello stesso Russo, un anno decisivo per il suo metodo storiografico. Passati, allora, gli anni del « Leonardo » e della costante frequentazione di casa Barbi, il Russo, che aveva alle sue spalle i saggi monografici su Metastasio, Verga, Di Giacomo e Abba, e che da poco aveva condotto a termine l'ampio studio su *De Sanctis e la cultura napoletana*,[14] si volse infatti a quella sua nuova attività di commentatore accanito dei testi letterari, di chiosatore analitico e appassionato, che egli stesso definì « filologia estetica » a distinguerla dalla filologia meramente erudita o pragmatica.

> Col 1930 iniziai un nuovo genere di lavoro, al quale mi ero venuto preparando in quattro anni di direzione del « Leonardo », per le recensioni da me preferite sui commenti: un'esegesi particolare dei classici italiani (qui si avverte l'influenza della cultura filologica di Firenze), durato per quindici anni.... Scrivevo allora al Croce: « Debbo contaminare le tendenze della scuola napoletana e quelle della scuola fiorentina. Tommaseo, Carducci, Fornaciari, Barbi mi stimolano. Commenterò un po' tutti i classici della letteratura italiana, sarà questa la mia filologia ». Commentai così il *Principe* del Machiavelli, *I Promessi Sposi*, *Liriche e Tragedie* del Manzoni....[15]

Furono quelli gli anni del « Leonardo » 1925-29, in cui l'autore cercò di umanizzare la sua esperienza di presunto filosofante « siculo-partenopeo », avvalendosi degli ammaestramenti che gli venivano da un maestro fiorentino, quale Michele Barbi.... Poiché l'ambizione dell'autore, in quegli anni, fu precisamente questa di fondere insieme il

---

duzione critica » a questo volume è riportato, per intero, il saggio *Manzoni poëta an orator?* già apparso in « Romana » e che poco dopo doveva essere ristampato nei *Ritratti e disegni storici*, cit. (cfr. n. 11).

[13] Ad es. la *Prefazione* (« Firenze, 9 agosto 1945 ») al volume *Personaggi dei « Promessi Sposi »*, cit.; oppure il saggio *I Poeti-Numi del 1848*, in « Belfagor », III (1948), pp. 129 sgg. (e ora in *Il tramonto del letterato*, Bari, Laterza, 1960, pp. 213 sgg.), dove ci sono pagine notevoli, sulla posizione 'storica' del Manzoni, che confermano, a distanza di anni e di eventi, la fedeltà del Russo ai suoi primi giudizi sullo scrittore lombardo.

[14] *Metastasio* (1915), *Verga* (1919), *Di Giacomo* (1921), *Abba* (1925), *De Sanctis e la cultura napoletana* (1928).

[15] L. Russo, *De sui ipsius et multorum ignorantia*, in *Problemi di metodo critico*, cit., pp. 304-5.

metodo storiografico proprio della grande tradizione meridionale (De Sanctis, Croce) e il metodo della fedele lettura filologica dei testi, secondo la buona tradizione galileiana, riaffermata dal Tommaseo al Carducci, dal Del Lungo e dal Fornaciari al Barbi.[16]

Ma il nome del Barbi, oltre all'acclarato stimolo verso l'interpretazione diretta e capillare dei testi, costituisce anche un preciso punto di riferimento proprio per quanto riguarda il giudizio critico del Russo sul Manzoni.[17] In quegli stessi anni il Barbi, infatti, aveva lasciato da parte Dante ed era tutto impegnato nell'approntamento del suo celebre piano per una nuova edizione delle opere manzoniane ed era perciò quasi interamente preso, in cortese polemica col Croce, dal problema dell'arte manzoniana. Sull'incidenza, almeno preliminare, del 'manzonismo' barbiano sul 'manzonismo' russiano non mancano, del resto, dichiarazioni del Russo:

> E, in particolare modo, per il *Carmagnola*, ho tenuto presente un saggio di Michele Barbi, di cui non condivido tutto l'ottimismo estetico sulla importanza e felicità artistica di quella tragedia, ma le cui osservazioni difensionali mi hanno stimolato a non giudicare troppo severamente quell'opera manzoniana, così come finora per lo più è stato fatto.[18]

Ma io credo che al fondo di questa comune tendenza, del Barbi e del Russo, a sostenere la poeticità dei *Promessi Sposi* (a parte la successiva e anche profonda diversità degli argomenti messi in campo dai due studiosi), sia da ricercarsi una fonte univoca, e precisamente il saggio di Giovanni Gentile che aveva affermato, con molto fervore e in opposizione al saggio crociano, che il Manzoni nel romanzo « si sollevò a una forma d'arte, che non è più la lirica dell'animo preso da una passione umana ma particolare, sì il canto dell'anima assorta in una visione universale, e però solenne, religiosa della vita » e che i *Promessi Sposi* « è un libro di poesia e di verità, di cultura e di riforma morale.... come quello di Dante ».[19] Quel che è certo è che il Barbi dichiarò a più riprese di essere d'accordo, per quanto riguarda Manzoni, col Gentile contro il Croce.[20] E certo agirono, oltre tutto, su di

---

[16] *Ibidem*, pp. 9-10.

[17] Anticipato dallo studio sul testo dei *Promessi Sposi* (M. Barbi, *Il testo dei « Promessi Sposi »*, in « Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa », III (1934), fasc. III, pp. 429-68 e ora in *La nuova filosofia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante al Manzoni*, Firenze, Sansoni, 1938, pp. 195-227), il « piano » uscì, dopo anni di paziente elaborazione, negli « Annali Manzoniani », I (1939), pp. 23-153 (*Piano per un'edizione nazionale delle opere di Alessandro Manzoni*).

[18] A. Manzoni, *Liriche e Tragedie*, 1932, cit., pp. IX-X. Ma sui rapporti Russo-Barbi, cfr. anche L. Russo, *Michele Barbi*, in « Annali Manzoniani », III (1942), pp. 5-30 (per Barbi-Manzoni, pp. 24-26). Il saggio è riprodotto in L. Russo, *La critica letteraria contemporanea*, vol. I, Bari, Laterza, 1953³.

[19] G. Gentile, *A. Manzoni*, in « Rendiconti dell'Istituto Lombardo », LVI (1923), poi in *Dante e Manzoni*, Firenze, Vallecchi, 1923 (e quindi *Manzoni e Leopardi*, Milano, Treves, 1928; ed ora Firenze, Sansoni, 1960). È probabile che proprio la ristampa milanese del 1928, che è cronologicamente a ridosso del 'manzonismo' russiano, abbia agito direttamente sul Russo.

[20] M. Barbi, *I « Promessi Sposi » e la critica*, in « Annali Manzoniani », III (1942), p. 89 (« A un'immagine più vera del M. richiamò nel 1923 il Gentile.... »). Per cortesi dissensi e consensi del Barbi nei riguardi di talune interpretazioni manzoniane del Russo, cfr. lo stesso saggio, pp. 132 e 214 n. 1.

lui la forte suggestione esercitata dalla personalità umana del Gentile e la sempre più schietta amicizia e stretta collaborazione tra il filologo e il filosofo a vantaggio delle nuove edizioni dei nostri classici (da Dante a Manzoni) e degli istituti a ciò preposti (dalla Dantesca all'Accademia della Crusca e al Centro di studi manzoniani). In quanto al Russo, oltre alla stessa suggestione (accresciuta, in lui, dal sodalizio pisano e normalistico), sarà qui da ricordare piuttosto l'influenza, dichiarata o no, che operarono sul metodo storiografico russiano, giusto dopo il '30, i più vivi fermenti del gentilianesimo, e soprattutto quelli che potevano aiutare un crociano, indocile e spregiudicato come il Russo, a risolvere anche i personali appassionamenti e le energiche e polemiche istanze etiche in una forma di critica letteraria che riuscisse ad articolare in un nesso dialettico i vari aspetti dell'opera d'arte, soprattutto nel caso di opere come la *Commedia* o i *Promessi Sposi* così strettamente conteste di elementi concettuali, morali, descrittivi e lirici. E a questo punto soccorrono ancora le date a ricordarci che, proprio poco prima dell'inizio del periodo manzoniano del Russo, erano usciti quei *Problemi di metodo critico* in cui s'imponeva, all'attenzione generale, l'animoso studio sul *Problema della genesi e dell'unità della Divina Commedia*.[21] Qui la discussione, col Croce e con gli anticrociani, era appunto rivolta a chiarire il problema dell'unità poetica e dell'unità strutturale del poema dantesco.

L'assillo a superare i 'distinti' crociani in un nuovo concetto d'unità artistica, già evidentemente suggerito per Dante dal Gentile (almeno a livello filosofico, se non proprio a quello della metodologia letteraria), si ripresentò dunque, e più acutamente ancora, al Russo per il Manzoni, e perciò tutti i suoi saggi manzoniani furono in sostanza rivolti ad approfondire la nozione d'unità dell'opera d'arte e in particolare dei *Promessi Sposi*. Ora però il Russo operava diversamente che al tempo del saggio dantesco: procedeva, cioè, dall'interno dell'opera, scandagliata in ogni sua parte costitutiva, nella serie dei suoi strati diversi, a coglierne le peculiarità di fondo o, meglio, il tono-base che ne armonizza tra loro i vari 'momenti' (e nel caso del romanzo manzoniano, i *tre* momenti: quello fantastico o lirico, quello meditativo o storicamente illustrativo e infine quello propriamente oratorio). Così il nuovo esercizio del commentare assiduo, dedotto — come s'è veduto — dall'esempio della scuola fiorentina, non rimaneva nel Russo fine a se stesso, ma collaborava direttamente a illustrare la vita intima dell'opera manzoniana, i nessi sottili e sfuggenti onde in essa si intrecciano e si fondono, in un comune tono di alta tensione poetica e di comune ispirazione, le parti inventive, quelle storiche e quelle oratorie. Con un procedimento accortamente circolare il Russo, dunque, ricongiungeva l'analisi testuale, addirittura periferica e capillare (e i cui splendidi frutti

---

[21] L. Russo, *Il problema della genesi e dell'unità della D. C.*, in *Problemi di metodo critico*, Bari, Laterza, 1929, pp. 39-78 (poi in *Ritratti e disegni storici. Studi sul Due e Trecento*, Bari, Laterza, 1951; e ora Firenze, Sansoni, 1961).

saranno da ricercarsi soprattutto nell'ancora insuperato commento ai *Promessi Sposi*), al giudizio d'insieme dell'opera, e soprattutto mirava a illustrare una unità non estrinseca (cioè empirica, di mera struttura pragmatica, come un po' gli era accaduto per la *Commedia*), ma insita nella 'poetica' stessa del Manzoni, sì da assorbire nella nozione di poesia (di 'poesia manzoniana') anche l'oratorietà che il Croce aveva invece identificato come tono-base del romanzo.[22]

Si introduceva così, e prendeva forma sempre più consistente, nella critica russiana, un nuovo strumento metodologico e precisamente la 'poetica', intesa non come un programma astratto, né come la somma delle dichiarazioni dell'autore sull'arte, ma più intimamente come il personale modo d'ogni scrittore di risolvere anche i motivi pratici e affettivi della propria coscienza (la sua 'umanità') in miti di fantasia, in idee-madri dell'ispirazione poetica. Per questa via il Russo reinseriva nello schema idealistico crociano il mondo degli affetti e delle passioni, oltre che la sempre da lui vagheggiata e asserita storicità dell'opera d'arte. Perciò venivano da lui rivalutati gli studi sulla formazione ideologica e religiosa del Manzoni, sui rapporti tra il Manzoni e l'illuminismo e il romanticismo, sulla sua concezione della storia e della realtà, in un contesto storico preciso; e questi contributi venivano poi originalmente studiati nel loro momento creativamente operativo entro il tessuto complesso del romanzo manzoniano. Sotto questo punto di vista, il Russo superava d'un balzo le posizioni critiche del Barbi e del Gentile sul Manzoni, dopo i primitivi stimoli di cui s'è discorso, e operava ormai con indipendente originalità, anche se egli stesso, pur nella riaffermata fedeltà, sino all'ultimo, alle sue prime posizioni manzoniane, riconosceva che almeno l'aspetto formale della sua tesi del 1934 (*Introduzione ai «Promessi Sposi»*) poteva effettivamente suscitare il sospetto, per altro infondato, di «eclettismo».

La ricostruzione dei motivi lirici e oratori dei *Promessi Sposi* vuole rispondere poi a un'indagine di un problema più profondo, molto dibattuto nei nostri tempi, quello relativo al carattere poetico o oratorio di questo capolavoro della nostra letteratura. La risposta in queste pagine non è data in forma asseverativa e generica, ma sul corpo vivo dell'opera d'arte, esaminata in concreto e nei particolari episodi. Io oggi vedo il problema in una maniera un po' diversa da quello che non lo vedessi nel 1934-35, quando stendevo queste lezioni (scritte giorno per giorno, come è mia abitudine da quindici anni a questa parte, alcune ore prima di presentarmi alla scolaresca): qui è presente una tesi un po' eclettica (per usare il termine filosoficamente polemico adottato dal Croce per giudicare della mia prolusione a questo corso): cioè, per me, i *Promessi Sposi* sono un'opera composita, dove poesia, meditazione morale e oratoria risultano composte e armonizzate insieme da un'arte finissima. In un mio saggio del '41: *Alessandro Manzoni poëta an orator*? .... faccio qualche progresso, sostenendo una tesi più risolutamente unitaria, quando vengo a parlare in maniera più decisa della genesi e dell'animazione poe-

22 B. Croce, *Manzoni*, in «La Critica», XIX (1921), pp. 257-269 (poi in *Poesia e non poesia*, Bari, Laterza, 1923, e ora Bari, Laterza, 1956[6]; e in *A. Manzoni*, Bari, Laterza, 1952[4]).

tica del romanzo. Ma, a dire il vero, io non mi atterrisco per la mia tesi eclettica del '34, che non è eclettica ma soltanto puntualmente particolareggiata in analisi di episodi lirici e di episodi meditativi e oratori, che sono quelli che sono e che nessuno ingegno o sofistica di critico può modificare, e debbo dire che tale eclettismo è presente anche nel mio saggio del '41 testé ricordato. Solo in quest'altro, ha avuto una diversa inclinazione, quella di scorgere e di dare rilievo al cammino tutto dello scrittore Manzoni, volto più alla poesia che alla moralistica edificatoria. Poeta sin dalla sua nascita mentale per me il Manzoni, e non apostolo, e non soltanto poeta nella vichiana tragedia dell'*Adelchi*. E anche in codesto scritto ho toccato dell'oratoria episodica dei *Promessi Sposi*, nemico come sono di ogni astratto e retorico unitarismo e più incline a quello che il Croce chiamerebbe eclettismo, e che io più benigno verso me stesso riconosco per un più duttile e non irrigidito e categorizzato storicismo.[23]

Ma perché il Russo scelse proprio il Manzoni per saggiare, approfondire e rendere sempre più duttile e produttiva, la sua nozione di 'poetica' (che poi mise in opera, come è noto, anche per il Foscolo e per il Leopardi, tanto per fare solo due nomi grandi)? Fu una scelta compiuta a freddo, la scelta cioè d'un 'campione' atto ad un nuovo esperimento metodologico? È da escludere nel modo più reciso perché una scelta siffatta sarebbe stata, in ogni caso, contraria alla natura più intima del Russo, sempre portato a scegliere la compagnia di scrittori a lui sostanzialmente congeniali (e per il Manzoni valgano, per ora, le poche indicazioni qui fornite in apertura), ma soprattutto perché appare evidente, sempre a tener conto delle date, che non a caso il 'manzonismo' russiano fermentò e si svolse, quasi febbrilmente, tra il 1931 e il 1935, così come non a caso l'intervento 'dantesco', che è precisamente del 1926, fece seguito al libro crociano,[24] alle varie pubblicazioni del centenario, ai saggi del Gentile,[25] alle polemiche crociane e anticrociane sull'applicabilità o meno del metodo *poesia-non poesia* alla *Commedia*. Volevo insomma dire che l'intervento 'manzoniano', come quello 'dantesco', è d'una rara e decisiva tempestività storica e che non riguarda soltanto la vicenda autonoma della critica russiana (se pur è legittimo parlare di una vicenda autonoma di questo tipo!), ma va inscritto nella vicenda più ampia e complessa del 'manzonismo' italiano. E già s'è accennato al saggio manzoniano del Croce, a quello gentiliano, alle posizioni del Barbi, ma sarà anche da ricordare che, in polemica col Croce, proprio nel decennio 1920-1930 (anche in questo caso, come parziale conseguenza dell'occasionale stimolo del primo cinquantenario della morte del Manzoni), si verificò, nel nostro mondo letterario, una veemente ripresa di ricerche e di polemiche manzoniane: un acceso ritorno di fiamma, il cui riverbero giunse sino al Russo e che non fu certo senza efficacia sul suo orientamento verso il grande lombardo. S'è detto del Croce, del Gentile e del Barbi, ma occorre in proposito richiamare alla mente anche le pagine del Citanna del 1926 (e il

[23] L. Russo, *Personaggi dei « Promessi Sposi »*, cit., pp. 11-12.
[24] B. Croce, *La poesia di Dante*, Bari, Laterza, 1921 (e ora, Bari, Laterza, 1958[9]).
[25] G. Gentile, *Frammenti di estetica e letteratura*, Lanciano, 1920 (e poi *Dante e Manzoni*, cit.).

suo intervento del 1930, che rappresenta forse lo stimolo più prossimo all'intervento russiano) e la precisazione del Croce dello stesso anno,[26] i volumi del Galletti (soluzione anticrociana per via di storia del pensiero) e del Momigliano (finissimo diversivo secondo la tangente psicologica), entrambi del 1927,[27] l'opera del Ruffini e il saggio dell'Omodeo,[28] per non dire degli altri contributi che la ripresa dello studio della coscienza religiosa manzoniana venne suscitando in quel preciso periodo (e la rinnovata tesi del 'giansenismo' riaffiora, in modo evidente, nelle prime pagine del Russo sul Manzoni 'lirico').

Traguardato da quest'angolo d'osservazione, il 'manzonismo' del Russo sembra proprio assumere la sua esatta connotazione storica e rivelare le ragioni della sua importanza in un contesto culturale che i dati, qui esposti velocemente, consentono di ricostruire con buona approssimazione. Esso, cioè, si manifesta (nei suoi gradi via via coerentemente ascendenti, indipendentemente dal margine di insoddisfazione che può suscitare oggi, per certi aspetti, in una generazione più giovane) come il più fondato e autorevole tentativo di ricuperare alla *poesia* il romanzo manzoniano (e non solo per via affettiva o psicologica) e nello stesso tempo, restando sempre nel campo dello storicismo idealistico d'ascendenza crociana, il primo momento, maturo e consapevole, della formulazione del concetto di 'poetica' (della 'poetica' personale d'ogni scrittore) come anello intermedio tra la vita pratica e quella artistica, come cerniera tra la *non poesia* e la *poesia* (e nel caso del Manzoni, tra l'*oratoria* e la *poesia*).

* * *

Ho rinunciato, dunque, ad una descrittiva obbiettiva, come si dice, del 'manzonismo' del Russo, i cui punti fondamentali sono a tutti noti: dalla asserita traiettoria che porterebbe il Manzoni dal 'giansenismo' delle liriche al cristianesimo più riccamente umano del romanzo, dal reperimento della 'poetica' *in nuce* del Manzoni nel carme *In morte di Carlo Imbonati,* sotto i simboli palesi delle tre muse, al valore 'lirico' delle tragedie e soprattutto dell'*Adelchi,* per assenza di drammaticità all'interno dei personaggi; dal riconoscimento del positivo passaggio dal primo al secondo Manzoni, rappresentato dalla *Pentecoste,* al valore drammatico di certi personaggi del romanzo, dove il conflitto tra bene e male è proiettato all'interno dei per-

---

[26] G. Citanna, *A. Manzoni,* in « La Critica », XXIV (1926), pp. 222-38 (e ora in *Il Romanticismo e la poesia italiana dal Parini al Carducci,* Bari, Laterza, 1949²); Id., *I Promessi Sposi sono un'opera di poesia?,* in « La Nuova Italia », giugno 1930; B. Croce, *Critica manzoniana,* in « La Critica », XXIV (1926), pp. 380-84 (e ora in *A. Manzoni,* cit.).

[27] A. Galletti, *A. Manzoni,* Milano, Soc. ed. Unitas, 1927 (e ora Milano, Corticelli, 1944²); A. Momigliano, *A. Manzoni,* Messina, Principato, 1927 (e ora Milano, Principato, 1948⁵).

[28] F. Ruffini, *La vita religiosa di A. Manzoni,* cit.; A. Omodeo, *La religione del Manzoni,* in *Figure e passioni del Risorgimento,* Palermo, Sandron, 1932.

sonaggi stessi; dalla forte sottolineatura dell'ispirazione etico-storica dei *Promessi Sposi* all'affermazione che il vero protagonista del romanzo è, alla fine, il Seicento. Ho preferito, invece, fornire alcuni elementi utili a chiarire la 'genesi', personale e storica insieme, dell'atteggiamento critico del Russo verso il Manzoni e a stabilire un primo avvio per un'eventuale e più approfondita ricostruzione del quinquennio 1931-35 come momento fondamentale della evoluzione della metodologia russiana e, più in generale, della nostra storiografia letteraria, oltre che come momento centrale e risolutivo del 'manzonismo' italiano tra le due guerre. Operando così, ho inteso rendere l'omaggio più adeguato (ancorché imperfettissimo) a quell'appassionato e non obliabile 'storico' della letteratura che è stato Luigi Russo.

LANFRANCO CARETTI

## ATTORNO ALLE INTERPRETAZIONI DESANCTISIANE DI LUIGI RUSSO

L'anno 1924 segna una data particolarmente importante nella storia della critica desanctisiana: da un lato c'è la pubblicazione di un'amplissima *Antologia critica sugli scrittori d'Italia* che Luigi Russo ha tratto dalle opere del De Sanctis ed offre ai « giovani » italiani con una ben esplicita intenzione polemica: « di una concreta educazione storica si abbisogna tutti in Italia »; ciò che in De Sanctis deve imparársi è l'assoluta storicità della critica letteraria, anzi delle « stesse analisi particolari di poesia, quando non siano dissimulate chiose grammaticali o delibazione sensuale di squisitezze umanistiche »; e qui — in questo storicismo — è il « significato pedagogico ed etico, di non dubbia interpretazione » della lezione desanctisiana (donde risulta evidente come il discorso di Russo su De Sanctis sia già ora orientato — come sempre, poi — nel senso di opporre drasticamente quella lezione di storicismo alle tendenze irrazionalistiche e decadentistiche dominanti nella cultura degli anni '20 e '30). Ma, d'altro canto, del 1924 è anche il primo deciso intervento del Croce tendente a limitare fortemente l'originalità e la validità e la serietà della riflessione etico-politica desanctisiana: si tratta di quella famosa « rilettura » del discorso *La Scienza e la Vita* che rivela in pieno la distanza del Croce dall'atteggiamento intellettuale e pratico ch'era stato del De Sanctis.

Iniziava così il secondo tempo del discorso crociano attorno al De Sanctis, quella revisione degli entusiasmi giovanili che il filosofo proseguirà fino alla morte. Ma sinora non si è osservato da alcun studioso come il saggio del Croce non facesse che riprendere e accentuare una tesi che il Russo, sia pur con ben significative cautele, aveva già avanzato nel '19 sulle pagine di « Volontà »: « Ebbe torto il De Sanctis, quando nel suo discorso *La Scienza e la Vita,* propugnò un'integrazione della scienza con l'esperienza di vita, ché la

scienza non nasce vuota di vita, e la scienza umbratile è soltanto accademia. Nella scienza e nell'uomo di scienza, degno del nome, non c'è il divorzio dalla vita, che un successivo coniugio possa sanare »....

Orbene, dopo l'autorevole intervento del Croce — che nel '24 codificava, quasi con le stesse parole, questa osservazione — tutto avrebbe fatto supporre che una tesi siffatta fosse destinata a dominare incontrastata. Invece di lì a poco il problema si ripresenterà nuovamente in tutta la sua gravità e vari settori della cultura italiana riprenderanno a discuterlo appassionatamente: a riaprirlo fu proprio il Russo, in quel suo libro su *Francesco De Sanctis e la cultura napoletana* ch'egli pubblicò nel 1928, ma il cui primo nucleo è nelle pagine sulla riforma dell'Università di Napoli compiuta dal De Sanctis nel 1860 che erano state scritte da lui anch'esse nel 1924, in occasione della celebrazione del settimo centenario della fondazione di quell'Ateneo (« quella che doveva essere una storia meramente cancelleresca, una storia di riforme, di regolamenti e di cattedre, mi si mutò tra le mani in un'appassionata storia di uomini, di maestri..., orientamenti politici e tendenze scientifiche »).

Nel libro del '28 il giudizio su *La Scienza e la Vita* appare in effetti del tutto mutato, per non dir capovolto, nei confronti dell'interpretazione accennatane dieci anni prima. E ciò ha un profondo significato se si pensa al carattere drammaticamente decisivo che il decennio '19-'28 ha avuto per tutta la nostra vita nazionale e quindi anche per le scelte degli intellettuali italiani. Fu indubbiamente questa crisi immane, questa « svolta », a guidare il Russo nel suo ripensamento (insieme, beninteso, alla più ricca consapevolezza della matrice storica del pensiero desanctisiano da lui acquisita nel corso dell'elaborazione dell'*Antologia* del '24). Ben lo si vede a proposito del giudizio sull'attività politica desanctisiana: nel '19 essa appare come una tendenza un po' confusa e ingenua, come una « deviazione » (« naturalmente la sua forma di espressione pratica non corrisponde al suo genio di storico e di artista »); nel '28 il giudizio sul De Sanctis politico risulta per la prima volta liberato da quella limitazione (e, anzi, svalutazione), di chiara ispirazione conservatrice, che risaliva in ultima analisi ad amici del De Sanctis appartenenti alla Destra, e in particolare ad A. C. De Meis.

Il Russo affrontava ora in pieno il punto del contrasto; e con molta decisione — quasi, inoltre, con una eco delle contemporanee discussioni sull'atteggiamento da assumere nei confronti del fascismo — lo risolveva: « I puritani, che si credono o sono creduti i più puri, hanno sempre torto: la sola purezza è quella di chi la difende a tutte le ore, contaminandosi col mondo che gli si muove attorno ». Donde il massimo rilievo alla « combattuta e vittoriosa onestà del De Sanctis » di fronte al moralismo di un De Meis. Non solo: c'era in De Meis, osservava il Russo nello stesso contesto, anche « un concetto arcaico della politica, immaginata un po' sempre distinta da tutto il resto »; mentre gli appariva possibile e opportuno prospettare un'altra, più moderna concezione della politica intesa come immanente anche in ogni opera seria di cultura, sottratta alle contingenze del meramente quotidiano; e sif-

fatta impostazione era evidentemente della massima fecondità per valutare giustamente il significato dell'attività pratica del De Sanctis: « se.... politico puro non fu, mancandogli del politico puro l'abilità e la tenacia costruttiva, e una certa angustia passionale e settaria che sempre gli si accompagna, fu invece, in grado eminente, un educatore politico ». Su questa prospettiva — De Sanctis « educatore politico » — il Russo poggiava tutto il suo ulteriore discorso: la formula era nata, immediatamente dopo la morte del De Sanctis, in ambiente democratico (se ne era servito Bruto Amante nella commemorazione alla Società Operaia Romana) e l'aveva già usata l'allora giovanissimo Giustino Fortunato nella sua commemorazione alla Camera dei Deputati. Riprendendola e — ciò che più importa — riempiendola di un ricchissimo contenuto, il Russo veniva innanzi tutto a sbloccare per sempre quella paradossale situazione, che ancor oggi si ripresenta ad ogni nuova edizione delle opere del De Sanctis, per cui gli storici politici lo trovano troppo « letterato » e gli studiosi di letteratura troppo ricco di fermenti politici. Orbene, il primo significato del libro russiano è in questa felice impostazione di una comprensione veramente unitaria della personalità desanctisiana: solo fissando lo sguardo al suo centro — la riflessione morale, l'opera dell'« educatore politico » — era possibile riconquistarne senza forzature le multiformi espressioni, letterarie e politiche. Procedendo diversamente, il risultato non poteva essere (come sta a dimostrare la più larga parte della critica desanctisiana anteriore e posteriore al libro del Russo) che la perdita irrimediabile, la totale inintelligenza di vaste zone dell'attività del De Sanctis.

Per questo motivo il *Francesco De Sanctis e la cultura napoletana* segna il punto critico e decisivo, la svolta più importante, nella storia degli studi dedicati al critico di Morra. Se a Croce spetta il merito di aver reinserito De Sanctis nella cultura italiana, dopo l'oblio positivistico, al Russo spetta il merito di averci mostrato definitivamente tutta la ricchezza e la complessità dell'opera desanctisiana. Era, dopo quella crociana, una seconda *scoperta* di De Sanctis: il politico, il moralista, lo scrittore in proprio, emergono con caratteri peculiari e definiti solo a partire dal libro del Russo. Fino ad allora aveva dominato la lettura essenzialmente *metodologica* (estetico-critica) del Croce; il quale aveva bensì avvertito che in De Sanctis « l'Italia possiede.... uno dei suoi rari moralisti », ma non era andato al di là dell'invito a studiarlo. Chi raccolse quell'invito e realizzò la prima (e, a tutt'oggi, la più profonda e originale) lettura storicizzante dell'opera desanctisiana, fu per l'appunto il Russo. Gli apparve chiaro, cioè, come gli incontri del De Sanctis con i Manzoni, i Foscolo, i Leopardi, i Prati, ecc., non dessero luogo solo a problemi critici, tecnici, ma — ancor prima — a problemi morali. Ed era qui, in concreto, il mutamento di prospettiva proposto dal Russo. Un esempio: di fronte alle pagine dedicate da lui alla delineazione del carattere « manzoniano » dell'etica del De Sanctis maturo, del De Sanctis — per intenderci — del rapporto « reale-ideale », qualsiasi studioso, sia che le accetti sia che eventualmente le discuta, non potrà non riconoscere il progresso effettivo che esse facevano

compiere all'intelligenza del pensiero desanctisiano: il Croce aveva esplicitamente limitato l'interesse della problematica del « limite dell'ideale » (svolta da De Sanctis a proposito di Manzoni) ad un movente critico-letterario, ricusandole il riconoscimento di alcun rilievo in sede etico-ideologica; nel libro del Russo, invece, quella problematica assumeva posizione veramente centrale: quale punto di approdo della riflessione morale desanctisiana. Il che, tra l'altro, implicava quella costante attenzione allo *svolgimento* del pensiero e dell'*ethos* del suo autore che costituisce uno dei pregi primari del libro in questione.

In tale svolgimento, nella parabola della biografia spirituale del De Sanctis amorosamente disegnata dal Russo, il punto critico era da lui individuato nel saggio del 1868 sull'*Armando* del Prati, che segna veramente la conversione di De Sanctis « da una morale contemplativa e sospirosa, a un senso più possessivo della vita, a un amore più sano, e anche, se si vuole, più materialista, dei doni che essa ci offre ». Quante discussioni non si son fatte sul « materialismo » di cui parlava De Sanctis nel '68! Eppure il Russo l'aveva esattamente definito nel '28: non era una tesi speculativa, filosofica in senso tecnico, era una *Weltanschauung,* un atteggiamento morale, « pedagogico » in senso lato. Corrispondeva perfettamente a quell'istanza illuministica di sanità morale — opposta all'introspezione morbosa, all'immaginazione fluttuante, al romanticismo pratico — sulla quale il Russo tornava a più riprese. Donde, nell'appello all'effettualità e nella condanna di ogni velleitarismo, il significato di quel « machiavellismo » etico che, proprio perché pienamente condiviso dal Russo nella sua polemica morale, poteva esser da lui — in seguito (1950) — così efficacemente sottolineato in De Sanctis. Tanto che questa indicazione della centralità di Machiavelli nel mondo morale del critico di Morra (e quindi, poi, nella *Storia*) ci vuol sembrare uno dei suggerimenti più stimolanti del Russo, ben degno d'esser ripreso dalla critica successiva (e invece solo Holliger finora ha proseguito su questa strada).

Nel 1928 — è vero — il riferimento a Machiavelli rimaneva implicito, ma tutta questa problematica era ampiamente dibattuta dal Russo a proposito del discorso *La Scienza e la Vita,* interpretato ora come semplice appello alla concretezza storica, all'impegno civile dell'attività culturale, come manifesto — in una parola — della lotta desanctisiana contro il tradizionale « uomo dell'Accademia ». In tal modo al Russo era agevole mostrare la radicale falsità (e quasi, diremmo, tendenziosità) dell'interpretazione che ne aveva dato il Croce quattro anni prima: nessun irrazionalismo, nonostante le apparenze, in De Sanctis, ma solo la giustissima e molto acuta preoccupazione di « un più intenso affiatamento della stessa scienza con la vita »: « Non dunque verso la scienza che riconosce il suo limite e la sua sorgente nella vita, ma contro la presunzione e la degenerazione della scienza si volge la condanna del De Sanctis »; la sua era « una battaglia contro l'eccessivo intellettualismo della scienza, la quale solo avrebbe progredito, quando avesse riconosciuto il suo limite nella vita ».

Con queste conclusioni della sua analisi serrata il Russo veniva a liberare il discorso desanctisiano così dalle « riserve del Croce » come dai « troppo interessati consensi del Gentile ». Il Gentile aveva in effetti espresso il suo pensiero al riguardo in *Che cosa è il fascismo*, libro che — com'è noto — risale anch'esso al '24. E il Russo lo citava, ed esplicitamente osservava come, se pur con una opposta valutazione, i due maggiori filosofi d'allora avessero dato contemporaneamente la stessa interpretazione — irrazionalistica — di quel testo di De Sanctis. Il pericolo, in entrambi i casi, era identico, era il pericolo « che questa umiliazione della scienza sia intesa come un'opzione per l'azionismo », mentre « per il De Sanctis invece l'ideale era il pieno umanizzamento della scienza ».

Nella visione storica e morale del De Sanctis, correlativa alla malattia rappresentata dall'uomo dell'Accademia era la malattia opposta, rappresentata dall'uomo del Guicciardini: l'intellettualismo — nella *decadenza* italiana — dà la mano, per De Sanctis, al suo contrario, il mero pragmatismo, il politicismo gretto dell'uomo « savio ». Orbene, il superamento russiano dell'interpretazione crociano-gentiliana de *La Scienza e la Vita* avvenne proprio attraverso questa via, della considerazione anche di questo secondo lato della polemica desanctisiana; il che non era casuale, perché — di nuovo — il Russo (proprio come il De Sanctis, ed anzi sotto la sua diretta suggestione) si rifaceva per proprio conto all'insegnamento di Machiavelli nella stessa misura in cui combatteva contro il machiavellismo volgare, contro quella degenerazione che in realtà, più che al vero Machiavelli, è da ricondurre all'*ethos* guicciardiniano del « particulare ». Il saggio dedicato dal De Sanctis allo studio di questo *ethos*, del « tipo » di umanità emergente dai *Ricordi*, doveva pertanto esser considerato non come « storia », ma come opera di « pedagogia polemica »: e con ciò il Russo reagiva — per primo — alle moralistiche deplorazioni antidesanctisiane di A. Luzio (e pochi anni dopo passerà a chi per necessità politiche lo sostituiva nella direzione de « La Nuova Italia » quella elegante noterella di G. Trombatore che continuava la sua stessa polemica del '28 e che ancora pochi mesi orsono egli volle ripubblicare in « Belfagor »).

L'equilibrio del Russo nella valutazione dell'ideale morale desanctisiano gli derivava dunque dall'originale tecnica da lui usata in queste pagine che costituiscono davvero il cuore del suo libro: una lettura simultanea, per l'appunto, del discorso *La Scienza e la Vita* (1872) e del saggio *L'Uomo del Guicciardini* (1868); ed egli era ben consapevole del fatto che in questa impostazione stava il punto di forza, il fulcro di tutto il suo discorso (« A non vedere questa relazione dialettica di una polemica contro due estremismi degenerativi, non si capisce più nulla della posizione desanctisiana »); ecco infatti l'articolazione centrale proposta dal Russo: il saggio del '68 « corrisponde, nelle varie battute critiche, e con bersaglio rovesciato » al discorso del '72: « se qui è fustigata la vanità impotente della scienza, lì è vigorosamente rilevato l'equivoco del ' savio ', del ' positivo ', del ' pratico ', che attende al suo ' particulare ', in sembianza di servitore di alte e generose idealità ». Si

tratta — soggiungeva il Russo — della « doppia faccia di uno stesso fenomeno storico.... Una scienza senza fede nasce e si accompagna unitamente a un'azione senza fede; e là dove si deride la superba impotenza della scienza, ivi cova profonda la corruttela dei pratici puri, dei machiavellici, degli spregiudicati, degli spericolati, dei dinamici dell'attivismo ».

*Attivismo,* anzi *d i n a m i c i dell'attivismo*: sono queste le parole che danno, a nostro avviso, il « segreto », la pregnante attualità, del discorso di Russo, nel '28: era, evidentemente, un'opera anche di polemica politica precisa il sottolineare allora in De Sanctis la sua opposizione nei confronti « dei realisti puri, dei machiavellici, degli spregiudicati, degli spericolati, degli imprudenti, di quelli che, con vocabolo di moda, si dicono i d i n a m i c i dell'azione ».... *Con vocabolo di moda*: qui balza evidente quel significato attuale del discorso russiano, come si vede non implicito, cui si accennava. Che poteva significare nel '28 parlare di « dinamici dell'azione », insistere tanto sul « pragmatismo » e sull'« attivismo », e citare anzi espressamente a questo proposito *Che cosa è il fascismo* di Gentile? Significava che il libro di Russo era un libro di « opposizione », era anche un'opera di critica e di polemica, di battaglia ideologica, oltre che uno studio storico. Del resto ben sottolineò questo aspetto Adolfo Omodeo, un uomo cioè vicinissimo al Russo, recensendo il suo libro sulla « Critica »: « il *pathos* della nostra età lo guida ». E ciò, tuttavia, non oratoriamente, ma attraverso una severa ricostruzione storica, tendente a sempre meglio porre in luce la tradizione più progressiva del pensiero italiano dell'Ottocento. Come riconosceva, ancora, Omodeo: « Nulla di strano.... che il figlio di un'agitata generazione s'affissi lungamente nei ritratti di questi avi, come per chiedere una nuova ispirazione.... Questo è l'atteggiamento del Russo: e gli consente una commossa rievocazione, ricca di poesia, della Napoli del '60, e insieme una precisa acuta critica delle idee, per ciò stesso ch'egli sperimenta la continuità e la connessione del proprio problema con quelli di tutta una pleiade della cultura napoletana ».

Questi riferimenti ad Omodeo sono necessari non solo perché vi è contenuta la migliore caratterizzazione del significato del libro di Russo, ma soprattutto perché nella consonanza dei due studiosi ci è dato cogliere, nel seno della cultura antifascista, un crocianesimo di sinistra nel suo primo, ma già preciso, delinearsi. Il De Sanctis che il Russo opponeva al futurismo-fascismo contemporaneo ben si incontrava con quella definizione di uno « storicismo » non formalistico che Adolfo Omodeo aveva dato due anni prima, nel '26, nella famosa lettera aperta indirizzata da lui proprio a Luigi Russo (lo storicismo deve essere « tutto il contrario.... della predicazione torbido-romantica e futuristica d'un dinamismo vertiginoso, indistinto.... »). E tra i temi allora più sottolineati dall'Omodeo c'era, in concreto, il criterio « angusto e gretto » del *successo* e, soprattutto, della « forza ». Che è un tema che, non a caso, con altrettanta urgenza ritorna nelle pagine di Russo su De Sanctis. Nelle quali è poi altrettanto significativa l'insistenza sulla concezione desanctisiana dell'educazione fisica, di cui il nostro autore metteva in primo piano il

carattere umanistico, armonico, ben lontano da qualsiasi estetismo e soprattutto, aggiungeva, da qualsiasi accentuazione « di carattere gladiatorio ed agonistico »: « nulla più radicalmente sarebbe repugnato alla sua sensibilità che un'educazione del mero coraggio fisico, della mera animalità, della prodezza e virtuosità in sé e per sé ». Erano, queste, « deduzioni », erano cioè caratterizzazioni che nella lettera del testo desanctisiano non si sarebbero trovate, ma che tuttavia ottimamente servivano a illuminarlo (e a riportarlo a quel motivo dell'armonia tra le varie forme di vita, a quella *medietas,* in cui il Russo indicava il carattere peculiare di ogni atteggiamento desanctisiano). Si tratta di un particolare; ma ben indicativo: anche qui l'acutezza interpretativa del Russo derivava dal *pathos* di attualità con cui riandava al suo autore, e ben lo sa chi si sia trovato a leggere tutte le esaltazioni fascistiche del De Sanctis fautore dell'insegnamento ginnastico che avrebbero dominato, di lì a poco, in occasione delle celebrazioni cinquantenarie della morte del De Sanctis. Erano i tempi in cui prese vigore anche il tentativo di annettere pur De Sanctis alla schiera dei « precursori », considerandolo come « prefascista » — così suonava il titolo di un articolo di G. Raya — per il suo pensiero politico: soprattutto per gli articoli scritti nel '77-'78 su « Il Diritto ». E tuttavia questo era il settore in cui più ampia e dettagliata e amorosa era stata, nel '28, l'analisi del Russo, al quale va il merito di aver per primo sottolineata l'insospettata ricchezza di quei testi, dopo che il Ferrarelli, alla fine dell'Ottocento, li aveva compresi nella sua antologia. E nello studiarli il Russo non faceva naturalmente la minima concessione a quell'interpretazione in senso antiliberale e antiparlamentare che in seguito ne sarebbe stata proposta a più riprese. Al riguardo egli era anzi ben deciso: quello del De Sanctis è un « umanesimo democratico », « l'ideale democratico nel De Sanctis era tutta una visione della vita, e non un semplice mito politico »....

Quest'ultima indicazione era destinata a fruttificare negli appunti di Gramsci: è noto come siano frequentissimi i rimandi al libro di Russo nei « quaderni dal carcere » (e non solo a proposito di De Sanctis), è noto come il De Sanctis di Gramsci sia veramente « condizionato » dall'interpretazione russiana, ed è noto infine che il Gramsci per primo ha fornito la più comprensiva — e ormai divulgata — interpretazione dell'attività critica del Russo parlando di un suo « ritorno » a De Sanctis, « dopo il punto di arrivo del crocianesimo », e notando l'affinità dell'interesse russiano per Verga e Di Giacomo con la conversione di De Sanctis alla poetica del verismo zoliano. Ciò che qui si vuol sottolineare è che Gramsci è stato il primo a rendersi conto dell'originalità del De Sanctis di Russo, della sua distanza dal De Sanctis di Croce, come è dimostrato — ci sembra — dal fatto che appunto attraverso il libro di Russo egli giunse ad opporre De Sanctis a Croce.

Ma c'era anche un altro aspetto, più generale, che indubbiamente attraeva Gramsci, nel *Francesco De Sanctis e la cultura napoletana.* Si è detto che era un libro di « opposizione »; ma va anche osservato che era un libro in anticipo sui tempi dal punto di vista della metodologia storiografica che pro-

poneva. Tanto che solo oggi — dopo il rinnovamento culturale del dopoguerra — siamo in grado di comprenderne tutta l'originalità. Giacché siamo convinti che a quel libro debba rifarsi così chi voglia rinnovare la metodologia della storia del pensiero (attraverso lo studio di quelle rilevanti personalità che tuttavia di filosofia in senso stretto non fecero professione: i cosiddetti « moralisti », un De Sanctis, appunto, per esempio) come chi voglia intendere la nostra storia nazionale nella sua componente ideologico-culturale. Il che equivale a dire che da un lato il Russo operava entro quel rinnovamento della storiografia filosofica che il Croce aveva assai più teorizzato che non attuato, mentre, per un altro verso, con questo felice esperimento del '28, nella ricostruzione di un'età particolarmente importante della nostra vita nazionale, il Russo offriva un modello di quella storia degli intellettuali italiani i cui incunaboli possono esser trovati, nell'Ottocento, solo in certe analisi desanctisiane, e che di lì a poco appassionerà tanto, per l'appunto, il Gramsci. *Storia degli intellettuali*: cioè storia della « cultura », ma non su quel piano libresco e accademico sul quale s'è mantenuta, ancor dopo, per più decenni; storia, in verità, non tanto di libri, quanto di uomini vivi nel loro operare e nel loro pensare entro una situazione oggettiva. Storia, quindi, di lotte, di contrasti; donde il drastico capitolo sul contrasto tra la cultura napoletana, laica e immanentistica, e la cultura cattolica fiorentina. E storia, nel contempo, di tradizioni culturali e politiche — non genealogie astratte, ma forze esse stesse ben reali e praticamente operanti; donde le pagine dedicate a Silvio Spaventa e in genere al liberalismo italiano del secondo Ottocento, e, soprattutto, il capitolo sul rapporto tra gli hegeliani di Napoli e la cultura giacobino-mazziniana di Romagna (Carducci in prima linea). Infine ciò che soprattutto rende tanto affascinante il libro di Russo è quel descrivere tutta un'epoca come età di antagonismo tra opposte concezioni della vita: da un lato la presentazione di Bertrando Spaventa attraverso la rievocazione del suo contrasto (che raggiunse forme molto « pratiche ») con i neoguelfi napoletani; dall'altro, il centrale confronto tra la filosofia degli hegeliani e il positivismo in ascesa, soprattutto il positivismo dei due grandi medici Tommasi e Cantani. Erano, questi ultimi due, tra i punti maggiormente fecondi di tutto il libro: quanti saggi su Spaventa non sono rimasti sfuocati da un intrinseco vizio di formalismo, proprio per non aver voluto considerare il filosofo nell'ambito della sua polemica col residuo giobertismo e in genere con la filosofia cattolica? E, per l'altro punto, c'è da dire che almeno due decenni dovettero passare prima che si accennasse, dopo la polemica idealistica, una più serena valutazione del positivismo (e tuttavia — come accade in questi casi — non sempre con quell'esigenza di cautela e di criticità nella rivalutazione, di cui aveva pur dato esempio il Russo).

Il discorso del Russo su De Sanctis era destinato a rifarsi molto serrato e impegnato in quest'ultimo quindicennio, nel dopoguerra. In mezzo sta il commento a *La Giovinezza*, poi rifuso nella serie dei *Ritratti e disegni storici* che va, per l'appunto, « dal Manzoni al De Sanctis ». Il lavoro questa volta

era dedicato pressoché completamente allo studio del De Sanctis scrittore in proprio; cioè all'altro aspetto dell'attività desanctisiana, oltre quello del pensiero etico-politico, riconosciuto sì a piene lettere dal Croce, ma non più illuminato con ampiezza da alcuno, nel frattempo. Si trattava, questa volta, delle felici osservazioni sulla voluta compresenza, nella prosa desanctisiana, di arcaismi e di napoletanismi; sul ritmo, in essa, di stile solenne (« filosofico ») e toni familiari e bonari; e, dal punto di vista dei valori espressivi, su quell'« arguzia del ricordare » che è sempre contesta di ironia, da un lato, e, dall'altro, del sentimento desanctisiano di « illimitata fiducia nella vita ». Ma l'osservazione di maggior rilievo in questa caratterizzazione della *Giovinezza* ci vuol sembrare la finissima definizione del *tono* generale dell'opera: « Memorie del tipo di queste del De Sanctis si scrivono per una specie di alleviamento dei mali incombenti. Attività politica e storiografia letteraria erano due cicli ormai definitivamente chiusi. Non c'era amarezza di uomo stanco, ma non c'era nemmeno l'*animus* di chi tende verso un nuovo termine di vita spirituale.... ». E a questi rilievi sull'ultimissimo De Sanctis, non più ripresi poi da altri studiosi, si accompagna l'altrettanto acuta individuazione del « limite storico » della sua polemica a favore del verismo artistico (« Il De Sanctis è il sollecito seguace di un gusto artistico che cominciava a prevalere in Italia.... Pure nelle parole del De Sanctis si sente il tono di un epigono e non di un iniziatore.... È cotesto il testamento di un maestro che se ne va, ma non di un maestro che sorge a capeggiare e a trasfigurare il nuovo movimento.... »).

Il dopoguerra. In questo terzo momento ciò che soprattutto viene al fuoco dell'indagine russiana, dopo l'« educatore politico » e lo scrittore, è il De Sanctis storico della letteratura e della vita civile d'Italia. E qui veramente il compito di Russo è quello di una *difesa* del De Sanctis. Difesa che egli aveva iniziato già attorno al '30, quando V. Cardarelli aveva accusato De Sanctis di una « disperata limitatezza di giudizio » e di totale chiusura nei confronti della « letteratura pura ». Il Russo fu pronto a reagire: « le frottole cardarelliane hanno i loro precedenti nella Napoli borbonica.... e precisamente nel circoletto dell'abate Fornari.... »; e questa vivace reazione non si comprenderebbe se non la si vedesse nel quadro di una profonda — e ben critica — consapevolezza delle tendenze della cultura contemporanea: per decenni ancora le accuse di Cardarelli continueranno a tenere il campo, variamente riformulate a seconda delle occasioni e degli uomini. Ma ora, nel dopoguerra, l'attacco al De Sanctis veniva da più parti (e talvolta celato sotto l'aspetto di « interpretazione »); e il Russo lo affrontò su tutti i fronti: sia su quello tradizionale (accusa di sociologismo e di moralismo piagnone), che risaliva al saggio crociano del '17 su *La Riforma della storia artistica e letteraria* (non per nulla già discusso dal Russo nel 1931) e che il Russo esemplificava ora in riferimento all'articolo scritto da Citanna su « Pegaso » del 1929; sia su quello della cosiddetta critica stilistica, tendente — diceva Russo — all'« interpretazione d'un De Sanctis quintessenziato e ' tecnicistico ' ». L'au-

torità dello studioso — G. Contini — che nel '49 aveva dato un saggio molto indicativo in questa direzione non faceva che aggravare il pericolo in essa implicito. Donde la necessità di intervenire con fermezza: l'*interpretazione* stilistica, nettamente « di destra », era altrettanto gravida di rischi e di equivoci quanto le esplicite *accuse* dei crociani scolastici (alla Parente).

E qui si impone una più ampia considerazione. A rileggere gli ultimi saggi desanctisiani del Russo non possono non tornare alla mente le polemiche del giovane Croce contro i detrattori positivistici del De Sanctis: potrebbero tutti intitolarsi anch'essi *Francesco De Sanctis e i suoi critici recenti.* Senonché questa volta Croce era decisamente dall'altra parte: nel 1898 il più autorevole dei « critici recenti » era G. Carducci, nel 1950 era per l'appunto il Croce. Aveva cominciato da lungo tempo (in pratica dal '17) e sempre più, poi, era venuto ora accettando, ora favorendo ed ora riprendendo per conto proprio tutte le varie critiche che possono riassumersi in quella di « contenutismo » (psicologico, sociologico, ecc.). Era una parabola destinata a concludersi con i continui, ossessivi ritorni, negli ultimi anni, sulle stesse accuse. Di fronte, in contrasto, sempre più agguerrita, la solerte difesa russiana. Tanto che un confronto tra la linearità dell'atteggiamento del Russo verso il De Sanctis e quella che ci appare come l'involuzione di Croce al riguardo, ci vuol sembrare in verità ricco d'insegnamenti sotto più di un aspetto: innanzitutto perché, oltre manifestare il più generale contrasto della poetica e dell'estetica (e in ultima analisi, ci sia permessa la parola, della « filosofia ») dei due studiosi, a nostro avviso non fa che portare in piena luce la diversità dell'immagine del De Sanctis dalla quale avevano preso le mosse: il De Sanctis storico della letteratura, così ricco di fermenti ideologici e spesso concretamente « politici », risultava in conflitto col teorico della Forma per chi era partito dallo studio soprattutto di quest'aspetto (e già all'inizio aveva interpretato soggettivisticamente, anziché storicisticamente, quella « forma »), mentre risultava pienamente giustificato (e — quanto ad atteggiamento generale — positivamente rivendicato) per chi aveva preso le mosse per l'appunto dallo studio dello storico della letteratura (1924) e, subito dopo, del moralista e del politico (1928). La diversità nei punti di arrivo non faceva che portare a piena evidenza la lontananza dei punti di partenza dei due studiosi. E, ancora, dal confronto accennato sorge spontanea un'altra osservazione: in tale stato di cose la difesa del De Sanctis cui il Russo appassionatamente si dedicò attorno al '50, proprio in coincidenza con l'accentuarsi delle limitazioni critiche del Croce, era certo ben giustificata, ben necessaria. Non si trattava, com'è evidente, di una coincidenza fortuita, quanto piuttosto di polemica esplicita anche se non diretta: chi non sente il taciuto riferimento al Croce al fondo delle osservazioni severe rivolte contro l'interpretazione di Citanna? Che significato avrebbe, altrimenti, la discussione tanto serrata di un articolo apparso più di vent'anni prima (e comunque — per la verità — assai più articolato e sfumato di quanto non apparisse dalla presentazione polemica che ne faceva nel '50 il Russo)? La *pietas* di Russo verso

il vecchio maestro, la sua umana generosità, gli suggerivano questa riguardosa delicatezza di evitare un attacco diretto e frontale; ma non meno alto e forte, per ciò, egli diceva le sue ragioni.

Era indubbiamente necessario, quasi fatale, che il Russo assumesse questo atteggiamento: difendere De Sanctis equivaleva per lui a difendere non solo una tradizione, ma precisamente tutta un'eredità; era un po' difendere se stesso, tutta la propria impostazione critica e storica (sempre « desanctisiana »: dalla giovanile tesi di laurea, in poi, come il Russo si compiaceva di ricordare). E tuttavia *difesa* rimane termine improprio, ché non si trattava affatto di rivendicazione feticistica, esclusivistica ed astratta. Al Russo non sfuggiva certamente il lato di verità che poteva pur essere in tutte quelle critiche rivolte al De Sanctis (sociologismo, moralismo, hegelismo, nazionalismo storiografico, ecc.); ma ciò che mostrava di non tollerare era l'atteggiamento mentale donde traevano origine, ch'egli non esitava a giudicare inferiore e più arcaico nei confronti, per l'appunto, della lezione desanctisiana: una eredità non superata della vecchia educazione letteraria arcadico-gesuitica. In tutti i casi al fondo delle critiche al De Sanctis, ricompariva sempre un abito retorico, una concezione arcadica della letteratura e della cultura in genere. Ciò che il Russo quindi opponeva a queste tendenze era una comprensione storica del pensiero desanctisiano: l'interpretazione di un'opera vista nel suo tempo e non, propriamente, una mera conservatrice « difesa », fu l'ultima battaglia desanctisiana di Russo. Tanto è vero che quelle osservazioni critiche potevano anche tornare tutte nel suo discorso, ma profondamente trasformate nello spirito informatore: non più requisitorie antistoriche contro questa o quella chiusura, o incomprensione, di cui si sarebbe reso colpevole il De Sanctis, ma individuazione serena e duttile delle motivazioni e delle storiche condizioni di un pensiero. Tutto si poteva discutere di De Sanctis; ma altro era questo rapporto diretto (allo scopo di una migliore comprensione dell'autore volta a volta studiato — da Dante ai petrarchisti, all'Aretino, ecc.); altro invece — teneva a dire il Russo — era intendere in sé il pensiero di De Sanctis (fine questa volta e non più strumento o aiuto dell'atto di intelligenza storiografica). Questa distinzione — metodologicamente di grande momento — era immanente in ogni discorso dedicato dal Russo al De Sanctis. Se egli la formulò esplicitamente e molto chiaramente in polemica con Citanna, si può anche osservare che, pur esteriormente, essa ben si riflette nel fatto che la discussione critica, a tu per tu, col De Sanctis la si trova in Russo, quando era necessaria, nei libri e nei saggi dedicati ai vari autori da lui studiati, mentre questa dimensione del rapporto non interferisce mai nei saggi riservati allo studio diretto del De Sanctis.

Tale ansia di storicità guidò tutti gli ultimi interventi del Russo nella discussione su De Sanctis. Così quando, nel '57, oppose il carattere « patriottico » del moralismo di De Sanctis a quella interpretazione in chiave di « protestantesimo » cui egli stesso aveva fatto buon viso otto anni prima. Così quando, riprendendo la tesi Panzacchi-Serra-De Robertis-D. Petrini-Valgi-

migli sul valore della critica tecnico-umanistica di Carducci, ben si preoccupò di avvertire che non si trattava di contrapporre due tipi di critica letteraria — la desanctisiana e la carducciana — come entrambi manchevoli e per ciò bisognosi di reciproca integrazione, quanto piuttosto di riconquistare il tipo di critica rappresentato dal Carducci — tutt'altro che ignorato dal De Sanctis, ma solo raramente da lui seguìto per la stessa urgenza di altre più complesse esigenze — *all'interno* dell'impostazione desanctisiana. Così, infine, quando si trattò di intervenire a proposito delle polemiche marxiste sul rapporto De Sanctis-Croce-Gramsci. A costo di velare la diversità del suo De Sanctis rispetto a quello di Croce e, più in generale, l'originalità della sua metodologia nei confronti di quella del maestro napoletano, egli preferì anche allora che la sua parola suonasse solo invito alla concretezza storica: contro facili generalizzazioni e troppo frettolose assimilazioni. Era questa l'ultima presa di posizione di Russo nella polemica sul De Sanctis: la si trova nell'*Introduzione* all'edizione commentata dei *Saggi critici,* curati da lui personalmente in quella raccolta delle opere complete del critico di Morra che egli dirigeva, per i Laterza, in una duplice serie: l'edizione scolastica, quella appunto con introduzione e commento, e l'edizione, con apparato critico, per gli « Scrittori d'Italia ». Questo farsi editore critico proprio per il De Sanctis, questa dimensione anche filologica del suo interesse desanctisiano, questa importanza data al testo come tale, dimostra nel più chiaro dei modi — ci sembra — ciò che si osservava, con quale intensità cioè il Russo sentisse nel De Sanctis non solo il compagno di strada col quale si consente o si discute su singoli punti, ma innanzitutto un fatto oggettivo, molto complesso e ben degno d'esser studiato autonomamente, *en soi.* Che era, quest'ultimo, l'aspetto del rapporto Russo-De Sanctis (certamente non esauribile in questi termini) che qui si intendeva, non già presentare compiutamente, ma almeno ricordare oggi, quando è ancor lontana dall'esser vinta la commozione destata dalla repentina scomparsa del Maestro pisano.

Sergio Carlo Landucci

## CARDUCCI SENZA RETORICA

In una considerazione storica pacata, la « querelle » carducciana avrà grande importanza per la comprensione del nostro Novecento, non solo nel campo strettamente letterario. È una vicenda che un po' tutti prima o poi hanno dovuto affrontare, un po' tutti prendendo atto del giudizio corrente, quello sulla decadenza della fama del poeta. « Oggi il Carducci è decaduto nelle menti e nelle fantasie dei giovani; decadimento giustificabile, se si pensa al travaglio delle nuove generazioni letterarie tutto inteso a creare una poetica nuova, che si stacchi nettamente dall'antica e si affiati con le esperienze europee ed extraeuropee. Ma è assolutamente ingiustificato, in una

equa e rinnovata visione storica. Anche qui la colpa è di noi professori, che abbiamo inventato una triade genetica di poeti, Carducci, Pascoli, D'Annunzio, l'uno generantesi dall'altro come per partenogenesi poetica; mentre Carducci va distaccato da questi due altri poeti, che non sono né suoi continuatori né suoi degeneri corrotti figli ». Così decisamente prendeva posizione il Russo in un saggio del '46, raccolto nel 1950 nella nuova edizione dei *Problemi di metodo critico*, e ribadiva più avanti: « In una veduta sociologica di poetica, tendo a considerare il Carducci il grande epigono della vecchia e grande letteratura del primo Ottocento »; e ancora (e citiamo per collocare anche nel complesso dell'opera del Russo il giudizio sul poeta versiliese): « Il nostro più grande artista del secolo XX sarà un narratore, e non un poeta. Manzoni e Verga avranno i loro continuatori, in questo nostro secolo, più che Foscolo, Leopardi e Carducci ».

Si nota in questa decisa entrata nella questione carducciana la caratteristica di storico del Russo, di chi indagando un'opera d'arte ricerca non soltanto il « fiore » della poesia, ma la poesia nella sua genesi, la poetica, la storia come tradizione, per una più profonda comprensione delle stesse vette liriche. E il Russo lo dichiarava esplicitamente, negli stessi *Problemi*: « Già nel '29 io ambivo, in forma manifesta, al titolo araldico (giacché ciascuno di noi ha la debolezza di voler levare qualche gonfalone) di s t o r i c i s t a e di s t o r i c o , perché, bene o male che fosse, mi dispiaceva di essere confuso con altri critici impressionistici o estetizzanti, pur comunemente assai celebrati. E lasciavo che essi si beassero dell'illusione di essere più *musici* e più *sensibili* che io non fossi ». E questa ambizione era riaffermata nella Prefazione (del '50) agli stessi *Problemi*, dichiarando l'autore che il suo proposito era stato « di fondere insieme il metodo storiografico proprio della grande tradizione meridionale (De Sanctis, Croce), e il metodo della fedele lettura filologica dei testi, secondo la buona tradizione galileiana ». Ripresa a distanza della dedica crociana del volume *La poesia*, « Alla memoria di Francesco De Sanctis e di Giosue Carducci »? Ma il Russo nel '27, scrivendo su Machiavelli, aveva già portato la scuola carducciana come esempio « di equilibrio esegetico e critico »: « I classici italiani della collezione Sansoni per trenta o quaranta anni hanno mantenuto la loro freschezza, e alcuni sono vegeti ancora »; e seguitava, in più esplicita polemica: « L'esempio del Carducci, come guida a intendere i poeti, è quasi solitario. Si è passati da una barbarie all'altra. Prima c'era la barbarie del bibliografismo esterno, ora c'è quella del formulismo filosofico ».

Si scorge qui l'aspetto fondamentale dell'opera del Russo, una continuazione del programma desanctisiano, di lontana ascendenza alfieriano-foscoliana, la rigenerazione della « pianta » uomo, in una dialettica connessione di vita e di letteratura, nell'artista e nel critico, programma che era stato raccolto dallo stesso Carducci. Una volta il Russo ebbe a parlare del Carducci come di un esponente di un « umanesimo strettamente letterario » (*F. De Sanctis e la cultura napoletana*, 1928): sbandamento del giudizio

critico? Per nulla, se nelle stesse pagine il Carducci era studiato come alleato dei liberali contro i paolotti e i positivisti, e si illustrava il significato del suo passaggio dalla codina Firenze alla giacobineggiante Bologna, e la portata dell'antifiorentinismo del poeta. È sempre il Russo che, parlando dell'Alfieri, delinea, per la rinascita della « pianta » uomo, la successione Alfieri Foscolo Carducci De Sanctis, « e, dopo la parentesi dannunziana e decadente, fino al Croce »; e nelle stesse pagine dichiara che con l'Alfieri « l'età del Rinascimento è ormai chiusa », e altrove illustra la diversità fra il *letterato politico,* di stampo petrarchesco, anacronisticamente chiuso nei tempi moderni in un suo vocale Elicona, e il *politico letterato,* uomo nuovo, appunto ispirazione ricorrente in tutta la cultura risorgimentale.

La stessa indagine sul Carducci critico, che il Russo svolge nel noto saggio omonimo, apparso in « Pan » nel 1935, è su questo piano, di rivalutazione dell'impegno letterario e tecnico come prova di fondamentale serietà etica e civile, con una ripresa dell'annotazione del '27, quella sull'« equilibrio esegetico e critico » della scuola carducciana. È la vena profonda del Russo, quella della polemica accettazione, che era poi correzione e arricchimento, delle stesse posizioni crociane, o di altri, pseudo-critici, contro il « formulismo filosofico ». E implicitamente, senza che, per la nullità degli espositori, si dovesse venire al discorso diretto, la rivalutazione del Carducci « lavoratore » e « professore », veniva ad essere un'opposizione a certe esaltazioni del « patriota » o addirittura del « precursore », sciaguratamente messe innanzi in quello stesso anno centenario. Ma se in quelle pagine si dava gran posto all'illustrazione della nota tesi carducciana della prosa *Ispirazione ed arte,* alla rivalutazione del « mestiere » in letteratura, esse erano anche una battaglia contro i *musici* e i *sensibilisti,* che già venivan facendo le loro prove; e valore attuale aveva la sottolineatura dell'equilibrio e della penetrazione del Carducci critico nei giudizi sui suoi amici e contemporanei, o nell'apertura sua verso i « provinciali ».

Anche sull'atteggiamento politico del Carducci, oltre alle pagine più recenti (per esempio, la recensione al *Carducci giacobino* dell'Alatri), conviene ricordare e rileggere certe pagine del *De Sanctis* del '28, dove era storicamente inquadrato il conflitto fra certe latenti componenti autoritarie insite nel giacobinismo, e il liberalismo, almeno nella sua forma ottocentesca; storicamente, cioè senza polemica sterile col passato, senza polemica col maestro mancato di democrazia, e il presunto maestro di nazionalismo e di imperialismo. Mentre il legame dello storico col proprio tempo, e quale tempo!, era esplicito nella riflessione finale. Ci riferiamo specialmente al capitolo *Immanenza del liberalismo in ogni regime politico moderno,* da cui vogliamo citare questa pagina: « Senza dubbio, il conflitto tra lo spirito liberale e il gerarchismo collettivista è eterno e insanabile, ma in quella insanabilità è la salute di ogni organizzazione gerarchico-corporativa, la quale tenderebbe a meccanizzare e a burocratizzare troppo la vita, se l'individualismo delle personalità non insorgesse a difendersi dalla morte. E s'intende

che, col conflitto, è eterno anche l'equivoco, e liberali e democratici autoritaristi, nei periodi di più acuta passione politica, sono sempre nemici personali. Come erano nemici personali A. C. De Meis e Giosuè Carducci, difensore l'uno della sovranità dello stato e l'altro della libertà del popolo, timoroso l'uno della tirannide di piazza a cui portava la logica della democrazia, sospettoso l'altro di un irrigidimento antiprogressista della monarchia; e pur collaboranti entrambi, nelle forme politiche iniziali e immature di allora, alla conquista di una libertà, che non fosse arbitrio dei singoli, e nemmeno un beneficio che si possa elargire o togliere dall'alto. Ciò che forse è il tema angoscioso, ancora non risolto, della lotta politica odierna ».

Né si nascondeva il Russo l'indebolirsi del rapporto dialettico tra libertà e patria, come era stato istituito dall'Alfieri e dal Foscolo, nel seguirne la storia giù giù per l'Ottocento fino al De Sanctis e al Carducci stesso, alla fine del secolo e ai tempi nostri, « quando era già mutato e irrigidito il mito della libertà in quello dell'indipendenza, quando la nazione finisce con il rattrappirsi in qualcosa di angusto e di chiuso, perché la libertà stessa è concepita più come indipendenza politica dallo straniero che come rapporto di vita morale tra gli uomini. Donde le degenerazioni nazionalistiche e imperialistiche, che dovevano di lì a poco seguirsi, in cui la parola patria scompare, e scompare e si corrompe la stessa nazione, smarrendosi il sentimento della libertà come consapevole dignità umana ». Ma la discrezione storica non ha permesso al Russo di render responsabile il poeta di queste degenerazioni (come invece ha potuto esplicitamente fare per il D'Annunzio), col rimproverare al Carducci, come per un andazzo radicaleggiante ci si è compiaciuti e ci si compiace di fare, non solo quello che avrebbe fatto, ma anche quello che avrebbe dovuto fare e non fece. Interpretazione quest'ultima politicistica, alla quale il Russo ha opposto anche metodologicamente l'altra, quella della ricerca della « politicità trascendentale », uno dei canoni critici suoi più fecondi. « Secondo il politicismo il Verga può essere un conservatore e un nazionalista, secondo la sua più profonda politicità egli è soltanto l'adoratore malinconico di un *Christus patiens,* che lascia pendere le sue braccia dalla croce, persuaso, disperatamente persuaso della inutilità del suo sacrificio ».

Questa malinconia verghiana ci riconduce alla malinconia del Carducci, alla stessa « nostalgia delle età eroiche ». Ma nel Russo una sensibilità nuova rinnova queste vecchie definizioni, come quella della « malinconia virile », che, come attenzione rivolta alla storia intima del poeta, alla sua privata autobiografia, ai suoi casi personali, si trovò già notata dal Pascoli, naturalmente con un colorito tutto particolare, quello della « poesia del pover uomo ». E ci riconduce anche al modo nuovo con cui il Russo intende la stessa poesia « romana » del versiliese, tutta illuminata e soffusa di quella p o l i t i c i t à , un aspetto di quella quotidiana battaglia contro un passato, che ci siamo illusi di aver debellato, e che ritorna invece quotidianamente assalitore pericoloso. E senza concessioni all'estetismo neoclassicheggiante

inclinato al parnassianesimo, che aveva fatto parlare il De Lollis di visione « elegiaca ». Molto cattivo gusto « carducciano » sopravviveva nel De Lollis, specialmente per quanto riguardava il tema della romanità: è suo il giudizio sulle *Fonti del Clitumno* come « la più solennemente ispirata e la più ampiamente disegnata delle *Odi Barbare*! », come il paragone dell'invocazione del « divino » Leopardi, « Vivi, tu, vivi, o santa Natura? » con la concretezza del.... Böcklin, o l'altro di *Fantasia* con la maniera di Claude Lorrain, che richiama tanto la fredda accademia del Poussin.

Per il Russo invece in quella poesia della « malinconia » e della « Roma febbricosa » si approfondiva la scoperta di un Carducci « funebre », per comprendere il quale però non sono dimenticate le invettive più accese del momento giambico, in alcune delle quali c'era già quella carica malinconica, che ispirerà il « rasserenamento » poetico (« O popolo d'Italia, vecchio titano ignavo, Vile io ti dissi in faccia, tu mi gridasti: Bravo; E de' miei versi funebri t'incoroni il bicchier! »). « Il Carducci non era dunque un sinfoneta della romanità, era soltanto un triste contemplatore della gloria passata, tanto che la sua Roma fu presto messa da parte, e ne fu riplasmata un'altra assai più lusinghiera, a cui collaborò Gabriele D'Annunzio, e un poco lo stesso Pascoli, e poi tutti gli uomini politici che hanno afflitto la nostra esistenza negli ultimi quaranta anni ».[1] E la considerazione ampiamente storica comprendeva anche la stessa oratoria più scoperta, vista come la consumazione e il sacrificio inevitabili, che si compivano nel poeta stesso, di tutto il cattivo gusto non solo suo, ma della nostra tradizione, iniziata con i bolsi barocchéggiamenti controriformistici, e d'altra parte necessaria per dare una scossa efficace alle invecchiate impalcature mentali dei più. Si ricordano, per i due casi estremi, il giudizio sull'*Inno a Satana*, profondamente diverso da quello crociano, essenzialmente teso a sottolinearne l'anticlericalismo, e l'altro sulla poesia di Garibaldi e lo stesso celebre discorso: « C'è da osservare che esso non è altro che una ricostruzione ingegnosa dell'epopea garibaldina dell'avvenire fatta da un professore di letterature neolatine. Del resto tutta la letteratura su Garibaldi è una letteratura molto mediocre, effusione di un estetismo pindarico, retaggio delle virtù letterarie prosperate all'ombra della pedagogia post-tridentina ».

L'importanza del momento giambico era più volte da varie parti stata sottolineata; ma poi, per il prevalere del metodo anatomico della poesia e non poesia, si prescindeva da quella necessaria esperienza, la si scartava con un taglio, magari collocandola fra le reazioni personali, troppo personali per interessare la poesia, e si concentrava l'attenzione sul Carducci « rassere-

---

[1] « La sua Roma non è la Roma cimitero, cara a Chateaubriand perché vi poteva contemplare la vanità di tutto e il rovinare delle moli più eccelse e degl'imperi più vasti e temuti: stampe del Piranesi tradotte in una prosa che certo è stupenda, ma che per la sua tanta musica e maestà non piaceva molto al Carducci. Essa è invece il trono della storia, e non solo della storia d'Italia ma del mondo.... », ecc. Ecco come vedeva invece la musa romana del Carducci uno dei più « disponibili » sinfoneti del tempo.

nato », o ritornante con impeto vitalistico alla selvaggia maremma della sua triste primavera. La storia più complessa era così lasciata da parte, la storia, il terriccio in cui i fiori poetici affondano le radici, e che li nutre e li colora. E il Carducci era pur così legato a tutta la storia antica e mitica d'Italia, passata o presente, vissuta o vagheggiata col particolare stato d'animo romantico, magistralmente sintetizzato dal Foscolo Benedetto, in un articolo del '35 sulla stessa rivista « Pan »: « Dal punto di vista letterario, la storia europea dell'Ottocento si può ridurre al conflitto di arte pura e di arte sociale. È gloria del secolo averne tentate consapevolmente le soluzioni estreme, avere esasperato il contrasto senza rinunziare al sogno di conciliarle. Il dramma che è nei tempi si rispecchia nei singoli e fa, per la sua intensità, la bellezza di certe vite d'artista. Il Carducci è un esempio, e sotto certi aspetti una vittima, del gran conflitto ».

L'arte pura era per il Carducci la nostra grande tradizione apollinea, e il poeta annotava consapevolmente in sé quel conflitto, quando definiva il suo programma letterario nella formula « innovare rinnovando ». È questa la modernità e la più complessa storicità del tradizionalista Carducci, che lo stesso Russo così illustra: « Il nemico difatti era in lui, e il vecchio letterato era a un tempo da lui maltrattato e dall'altra accarezzato, e la sua controversia ebbe lo strazio di una lotta in cui il protagonista e l'antagonista erano confusi in una sola persona. L'odio del Carducci contro la poesia, e al tempo stesso le sue abbondanti esercitazioni poetiche della giovinezza; il bisogno da lui fortemente sentito di una poesia-azione, di una poesia che si riscattasse da ogni futilità e vanità di mestiere, ci dicono chiaramente come anche egli, a suo modo, recalcitrando, sentisse lo spirito riformatore più profondo del romanticismo, e come egli collaborasse, avversario, ad attuare alcune delle più genuine esperienze di quel movimento. Sorte eguale a quella dei realisti, che, partiti antiromantici, si ritrovarono romantici genuini e solo insofferenti dell'Arcadia che si annidava nelle nuove forme e nei nuovi metodi instaurati dalla recente scuola ». Queste sono parole del 1922; e nel '19, nell'articolo *Il tramonto del letterato* (che, raccolto nel '29 nell'*Elogio della polemica,* darà il titolo al volume omonimo del 1960; e il Russo stesso in una nota sottolinea l'importanza del tema nella sua critica: « è stato un po' il saggio conduttore di tutti gli scritti adunati nel presente volume, pensati e redatti lungo un quarantennio »), così scriveva: « Ma l'idealismo moderno è ancora, con maggiore consapevolezza, il nemico implacabile del letterato dalla doppia verità: il letterato che si strania dalla vita e spazia nel regno del suo sogno è fuori dalla grande e più nascosta linea storica contemporanea. L'arte e la filosofia non possono sequestrarsi dalla vita, e l'uomo, instaurato dal Parini, dall'Alfieri, dal Foscolo, celebrato nel suo dolore dal Leopardi, affiatato col mondo storico dal Manzoni, indagato nella storia di sei secoli, con acume artistico e ardore inusitato dell'animo, dal De Sanctis, cantato nelle sue eterne risse dal Carducci, risvegliato dalla passione del Verga in quelli che la società positivistica reputava creature inferiori, oggi

quest'uomo vive e si rinnova nell'ideale filosofico contemporaneo. È una nuova riaffermazione di cristianesimo, di un cristianesimo libero e sovrachiesastico, e che è il solo sigillo di modernità».

Il rifiuto della «giacobineria politica» non è altro per il Russo dunque che il rifiuto, anche nella critica, del politicismo, a tutto vantaggio della politicità trascendentale, come opposizione ad ogni insorgenza del vecchio letterato, sempre pronto a ritagliarsi un cantuccio, in cui instaurare un suo elisio privato. Perché c'è stretta connessione tra certo orientamento del gusto, certa inclinazione verso la storia intima, il rammarico per l'intrusione della musa petroliera, e certi atteggiamenti conservatori, più o meno consapevoli, sul piano etico-politico. E la radice è, magari per antitesi, in certe pagine crociane, quelle in cui si insiste sull'interpretazione «eroica» del Carducci. Frasi come «la grandezza d'Italia», «un'Italia guerriera», «ideale di forte vita umana», mettono capo nel Croce alle pagine, in cui è presentato non tanto l'*ethos* del poeta, quanto una traduzione in rigorosi termini «crociani» della presunta «sanità» e «virilità» carducciana, senza eccessiva preoccupazione di aderenza ai testi (si vedano le pagine «Ma la politica del Carducci....» fino a «Nella vita universale, sente ripalpitare la sua vita individuale», nel saggio *Le varie tendenze, le armonie e disarmonie di Giosue Carducci*). Inutile ripercorrere le pagine del Croce dove si manifestano le sue inclinazioni di gusto: il sorvolare sulle poesie dove affiora la «malinconia senza disperazione», per fermarsi con compiacimento su quelle in cui il poeta «si apre al largo respiro della vita», prima fra tutte *Canto di marzo*; la simpatia evidente per la «sanità» carducciana, accostata per antitesi alla sarcastica amarezza del Leopardi, o al pessimismo del Platen; le sottolineature, nelle ultime poesie, non tanto della nota poetica, quanto di quella retorica, «lo schietto entusiasmo lirico» dell'appello a Carlo Alberto! Eppure, questa inclinazione contenutistica in fondo è quella stessa dei critici *sensibilisti* e *musici* o «frammentisti» da cui il Russo amava differenziarsi: un «assottigliamento musicale» del particolare «realismo psicologistico» crociano, come il Russo notava a proposito del Petrarca del maestro napoletano. (E se il Russo riconosce in questo stesso luogo (*Ritratti*, s. III, 1951) che, «per essere giusti, bisogna riconoscere che cotesta critica musicale o stilistica, come voglia chiamarsi, ci ha avviato tutti.... a questa concezione trascendentale dei fantasmi della poesia», argutamente tempera tali riconoscimenti, con un inciso: «pur senza suo netto e consapevole proposito»).

Né la soddisfazione per «la vita infaticata dell'umano ideale, che è epico ed eroico», come enfaticamente perorava il Croce, né l'interesse esclusivo per la pallida cura interiore, debbono prevalere nell'indagine critica e storica del fenomeno Carducci, ma la conciliazione storicistica dell'interesse per l'inquieta sensibilità intima, con quello per la non meno mossa e inquieta sensibilità civile, considerate in una feconda dialettica, feconda anche se porta a poesie percorse da una vena di malinconia alquanto diversa da

quella che poteva trovarvi il Croce. È questo intimo nesso che permette al Russo la scoperta e l'illustrazione di poesie come *Martino Lutero,* o *A un asino,* quest'ultimo contrapposto al tanto acclamato *Il bove,* o la scoperta di certe parti dell'*Intermezzo*; o anche l'identificazione del barocchismo di *Canto di marzo,* con quella chiusa « di tipo victorughiano, che ci richiama al poeta della terza Italia, da noi sempre morso e depresso (' Chinatevi al lavoro, o validi omeri ') »; quel *Canto di marzo,* che, insieme a *All'Aurora,* era apparso « un capolavoro » non solo al Croce o al Citanna, ma al Thovez, che lo aveva definito « superbo », e allo stesso De Robertis.

Ma la puntualizzazione di nuovi filoni poetici non esaurisce naturalmente la ricerca del Russo, che, proprio per quella « ambizione » di circolare storicismo, e nel rapporto non tanto polemico, quanto dialetticamente costruttivo, con le interpretazioni correnti, anche le più autorevoli, indaga e chiarisce il significato del giovanile « paesanismo » e nazionalismo letterario del suo autore, in stretta connessione con la sua vicenda politica, per il forte influsso della nostra tradizione letteraria sempre un po' aulicizzante e non senza residui montiani; e poi il Carducci giambico, l'atteggiamento del Carducci verso la religione, la crisi amorosa e poetica, il linguaggio poetico. Sì che ne risulta un quadro della vita italiana del secondo Ottocento, secondo la prospettiva della letteratura, ma intesa in senso ampio, romantico diremmo; e scopriamo i filoni che ancora ci legano a quell'età, spesso piuttosto velleitariamente considerata definita o superata. È tutto un volume, in cui la sensibilità individuale, derivante da un gusto scientificamente e storicamente educato, fa le sue prove non solo nell'identificazione del puro momento poetico, ma, scaltrita anche da tutta la non felice ma almeno in parte salutare vicenda politica nostra, nella storia del carduccianesimo studia anche quelle che un crociano dogmatico potrebbe chiamare le « intenzioni » sterili. Rimettendo in discussione quella che è stata la fondamentale e più robusta interpretazione « politica » del Carducci, quella crociana, la sfronda cammin facendo della sua retorica, che più sorpassata e quasi irritante risulta proprio dopo la lettura di queste pagine russiane. « Povero Carducci! Egli doveva passare ancora per un delirante, nella prosa del suo più valido e autorevole difensore, il quale consapevolmente o inconsapevolmente rifletteva il proprio orientamento politico di moderato, quale poi si doveva manifestare nella *Storia d'Italia* del 1928. È dunque vero che, quando si scrive anche di critica letteraria, affiora la tendenza politica nascosta del critico? » (*Carducci senza retorica,* pp. 203-204). Dove il punto interrogativo è solo filiale rispetto per il maestro. E qui si coglie anche una più intima affinità spirituale fra il Carducci e il suo storico, nella riflessione che segue: « Il Croce stesso ci ha insegnato che l'opposizione etica è quella che fa procedere innanzi la politica, quella opposizione eterna che c'è fra la Chiesa che ognuno si porta nella sua coscienza e lo Stato (noi non abbiamo mai dimenticato il suo mirabile saggio *Stato e Chiesa in senso ideale e loro perpetua lotta nella storia*). Il Carducci adempie bene la sua parte, anche se sgradevole ai mode-

rati e ai clericali, e noi gli dobbiamo essere grati di cotesta parte che egli si è assunta coraggiosamente ».

Ci piace concludere con queste riflessioni etico-politiche, che del resto sono giustificate dall'intreccio che c'è per tutto il libro dell'indagine sul poeta con quella sull'uomo pubblico; anche perché l'opera del Russo rappresenterà sempre un avvertimento e uno schermo contro ogni tentazione ad una lettura antologica del Carducci e delle sue poesie, « che non sono una collana di liriche di un raffinato poeta decadente, di un parnassiano transfuga dalla oppressiva realtà storica circostante, ma sono una sublimazione e un assorbimento di quella realtà », proprio là dove la musa della malinconia più fortemente ispira il poeta, più sottilmente insinuandosi nella nostra sensibilità personale, sempre pronta a sopraffare la storia, o a sfuggirle « con la complicità delle Muse ». Prole alfieriana e foscoliana, « sesto no, ma postremo » si definì il Carducci stesso, ricercante « estasi e pianto »; e noi, con le parole che il Russo applicava al suo Foscolo e al suo Alfieri, preferiamo vedere questo estremo paladino dei classici come un pellegrino che cerca pace dal suo nativo delirar di battaglie, e anche il poeta di una solitudine irata e malinconica, in un suo perenne scontro con la realtà quotidiana, e nel suo « desiderio vano de la bellezza antica » non possiamo avvertire le « risonanze di una estenuata e rarefatta ed evasiva umanità », appunto non congeniale al virile sentire del nostro autore, ma solo la stanchezza del lavoratore e del combattente, che è come un innalzarsi e un ampliarsi del suo orizzonte, un approfondirsi della sua facoltà poetica, che resterebbe inspiegabile senza quell'« odio e amor » giovanili, mai addormiti nel cuore del suo cuore.

MARIO PETRINI

## NOTA SUL « VERGA »

I saggi su Verga possono, forse, essere assunti come « campione » la cui analisi ci porta al fondo delle esigenze e dei motivi più autentici della critica di Luigi Russo. Il primo apparve nel 1919, in un'atmosfera di celebrazioni verghiane e contribuì certamente a impedire — con la sua robusta impostazione storica — che i vari « ritorni » a Verga, proclamati ora da questo ora da quel gruppo letterario, finissero per deformare la fisionomia del grande scrittore siciliano. È stato il Seroni che recentemente ha richiamato la nostra attenzione su una singolare lettera con la quale un gruppo di giovani scrittori (Martini, Meoni, Cardarelli, Baldini, Barilli, Bellonci, Cecchi ed altri), nel gennaio del 1919, invitava il Verga a presenziare alla rappresentazione di *Dal tuo al mio* con la quale si inaugurava la stagione teatrale all'Argentina di Roma. Nella lettera è evidente il tentativo di assorbire Verga nella problematica stilistica che, proprio in quegli anni, si trovava alla base delle preoccupazioni della « Ronda » e la volontà di riscoprire Verga attraverso il filtro delle esperienze più recenti, simboliste e

parnassiane, futuriste e vociane: « Lo stile nel quale Voi avete scritto i vostri romanzi, le vostre novelle, il vostro teatro, rimane sempre, per quanti progressi si siano cercati di realizzare, per quante novità si siano tentate, lo stile ideale. Vogliamo anzi essere audaci e dirvi che bisognava che sorgesse in Italia una gioventù capace, colta e addestrata a tutti i segreti dell'arte, come a tutte le ricerche e le astruserie, perché si creasse, all'infuori di ogni pregiudizio di scuola, una mentalità, un gusto capaci di comprendere ed apprezzare le bellezze indimenticabili che Voi avete profuso nella vostra opera ». Contro una simile deformazione il Russo insiste sul « provincialismo » del Verga, che è insieme causa della sua grandezza e della sua angustia. E insiste sul « provincialismo » di tutta la narrativa naturalistica italiana, che appunto in questa sua caratteristica si differenzia dal naturalismo francese e dimostra di aver saputo raggiungere un'elaborazione nazionale dei problemi artistici: « In Francia, Parigi era il solo e uniforme teatro d'osservazione; poiché la Francia si riassume nella sua capitale, i suoi narratori presi troppo dall'educazione metropolitana studiavano con freddezza scientifica, senza abbandono ingenuo, la vita dei quartieri eccentrici, e mettevano su delle vere e proprie costruzioni scientifiche per giustificare la loro impresa. Tutto codesto apparato scientifico non poteva non soffocare la poesia; e in Francia il movimento del verismo fu troppo dottrinario, così come in Italia in gran parte non fu, per la stessa ricchezza delle nostre tradizioni regionali che sono state in ogni tempo la nostra forza, anche se talvolta una forza ritardataria. Così converrà piuttosto chiamare ' provincialismo ' il movimento veristico che si ebbe in Italia ».

Naturalmente il termine « provinciale » in Russo non ha affatto quel significato dispregiativo che ha assunto poi nella nostra saggistica: vuol essere invece una definizione « storica » per indicare l'elemento originale e caratterizzante di tutto un periodo della nostra letteratura. È vero che a proposito del Verga quel termine viene usato anche per indicare una limitazione del mondo ideale dello scrittore (« non varcò certi limiti di un mondo dialettale d'affetti e d'ispirazioni; e la sua formazione giovanile, e gli sforzi dell'artista maturo, e l'inaridimento precoce della sua pur robusta vecchiaia, stanno ad indicare quella che fu la sua virtù, la sua grandezza e insieme la sua angustia e il suo limite. E però il carattere idiotistico, la classicità dialettale della sua arte costituisce la ragione più intrinseca della sua limitata popolarità »), ma è anche vero che dietro la parola « provincialismo » c'è tutta una periodizzazione della nostra letteratura e della nostra cultura. Per il Russo il romanzo storico, il romanzo sperimentale e quello autobiografico decadente rappresentano tre momenti dello sviluppo della nostra cultura e se, apparentemente, le loro forme sono mutuate da esperienze poetiche straniere (dal romanticismo, dal naturalismo, dal decadentismo), nella realtà esse sono elaborate al fine di una più diretta e compiuta rappresentazione della nostra vita nazionale. Nell'Italia che si prepara al suo Risorgimento « col romanzo storico si esprimerà il bisogno di attraversare la coscienza letteraria nazio-

nale — infiacchita e invanita in un esercizio estrinseco di s u o n i poetici e di situazioni convenzionali —, di attraversarla degli elementi positivi e vitali della storia, perché le passioni si calino da un mondo astratto nel mondo vivo delle o p e r e umane in cui la storia, mescolata alle invenzioni romanzesche, maturi il riscatto e la catarsi del nostro presente; e per tal via il romanzo storico diventerà romanzo patriottico, liberale, o anticlericale, b a t t a g l i e insomma combattute con la penna ». Mutate le condizioni storiche, mutano anche gli schemi letterari e con il racconto verista « si esprimerà la nuova esigenza di uscire dalla astratta e generica universalità delle nostre tradizioni storiche per aderire alla vita particolare delle nostre regioni, a quella vita grezza e inedita di elementari ma vigorose passioni e di curiose e commoventi tradizioni che si agitano nella più umile e vergine gente, di cui l'Italia è ricca nella versatilità etnica delle sue provincie ». Ognuna di queste tendenze si poneva polemicamente in contrasto con quella che l'aveva preceduta, ma di essa era, in realtà, figlia: così che il verismo di Verga è strettamente connesso con il realismo manzoniano e l'intero arco della letteratura ottocentesca può presentarsi come il successivo sviluppo e approfondimento delle esperienze romantiche: il romanticismo *nazionale* o manzoniano che supera l'iniziale romanticismo *arcadico,* il romanticismo *provinciale* che approfondisce e concretizza quello *nazionale,* il romanticismo *europeizzante,* che supera per un verso e per un altro disperde le conquiste precedenti reintroducendo nella nostra letteratura, insieme con le esperienze europee, i nostri vizi arcadici e formalistici: « Il racconto, nella sua forma distesa e nel suo abbandono prosastico, non si confà pienamente al nostro gusto tradizionale; per portare un esempio modernissimo, tra l'arte di un Pirandello, assai più complessa e piena di sofferenza e quella di un Panzini più esterna e più lineare ma anche più ricca di s t i l e e di g u s t o , le preferenze dei critici e dei lettori meno volgari sono sempre state per quest'ultimo. Orbene, le varie esercitazioni dei discepoli dannunziani, e poi le esercitazioni dei f r a m m e n t a r i s t i e dei più giovani scrittori odierni, volti più al romanzo l i r i c o che al vero e proprio romanzo n a r r a t i v o , stanno a significare questa esigenza di intensità e di concisione lirica che c'è nel nostro gusto di figlioli ed eredi dell'Umanesimo e del Rinascimento. Le esercitazioni di cotesti umili umanisti del decadentismo odierno non sorpassano spesse volte il valore di un puro esperimento didattico; e, se ci può far sorridere il *tumor animi* di taluni che attendono a tale modesta opera di postillatori con la convinzione di rifare tutto il mondo creato (presunzione del resto, propria, in tutti i secoli, a linguai, amanuensi, grammatici e virtuosi), rimaniamo rispettosi, in altri casi, verso quel tanto di n e c e s s a r i o che la loro decorosa e ingrata fatica oscuramente propone ».

Mi scusi il lettore per queste lunghe citazioni: ma esse tendono a dimostrare la piena validità di alcune conseguenze che ci affretteremo a mettere in luce. In primo luogo che, nonostante la formazione idealistica, il Russo si rendeva pienamente conto — sulla scorta del De Sanctis — dell'importanza

storica del positivismo, cioè dell'ideologia che si trovava alla base della corrente naturalistica. Non certo per gli aspetti più grossolani di quel movimento di pensiero che facilmente prestarono il fianco alla polemica (ed anche all'irrisione idealistica): la metafisica che tradiva il significato più profondo della grande esperienza delle scienze, il determinismo che non lasciava posto « per l'uomo, né per la storia dell'uomo », il facile ottimismo o la superficialità con cui si parlava di progresso e si orecchiavano le conquiste scientifiche. Ma il Russo si rendeva conto, già nel 1919 e nel 1922 (data di composizione della prima edizione de *I narratori*), di alcuni elementi oggi non più contestabili: che il positivismo sorge come una sorta di nuovo illuminismo sulla base dell'espansione della civiltà borghese dell'Ottocento; che esso, pur cedendo a sua volta alle tentazioni metafisiche, rappresenta il movimento di pensiero che fa delle lotte contro la metafisica il punto cardine del suo programma; che con esso si rilancia la fiducia nella ragione umana, soffocata dal movimento del primo romanticismo; che esso agisce sull'orientamento ideale, sul costume di larghissimi strati d'intellettuali, creando una mentalità laica, illuminata, aperta alle idee del progresso, chiusa alle superstizioni religiose; che, in particolare nel nostro paese, esso ha il merito di aver fatto ripiegare studiosi e artisti sull'Italia *reale* delle provincie attardate e tagliate fuori per secoli dalle grandi correnti della civiltà europea, in specie nelle provincie meridionali ferme in una struttura sociale barbarica e semifeudale, gravate dall'arretratezza, dalla miseria, dalla superstizione. Di conseguenza il Russo sapeva rendersi conto dell'importanza storica del naturalismo anche in quei canoni, che sono stati poi ferocemente criticati e derisi: l'*impersonalità*, e quindi il ritrarre direttamente dal vero, quasi in modo fotografico, la *scientificità*, intesa come riduzione degli elementi umani soprattutto a quelli fisiologici, in particolare a quelli dell'ereditarietà e dell'ambiente, il *dialetto* o il *gergo* che dovevano rappresentare il modo reale di parlare dei personaggi. Importanza *storica*, non valutabile dunque sul piano di una definizione generale dell'arte, ma sul piano delle *poetiche*, in rapporto con le nuove esigenze e i nuovi contenuti che si volevano esprimere. « L'arte dei così detti fotografi pur segnava un tentativo di liberazione dall'accademismo tradizionale »; « il realismo, più che una moda di scuola, era tutto il generale orientamento dello spirito europeo, e tutte le forze originali e vive non vi si potevano sottrarre »; « il mito del popolo, che dominò le menti dei romantici, in arte, in politica, nella vita sociale, acquistò consistenza proprio nella cosiddetta arte naturalistica; popolo era la folla dei personaggi evocati nel mondo della novella e del romanzo, esemplata sulla lingua del popolo era la lingua di questi narratori naturalistici; un'etica di popolo, fondamentalmente pessimista, coraggiosamente egoista e brutale talvolta, insofferente del convenzionale moralismo, indettato e irrigidito dalle religioni confessionali, ispirava gli artisti, avviandoli verso una concezione sempre più spregiudicata e autonoma della vita ».

Da questa giusta valutazione dei fenomeni storici e culturali che domina-

rono nella seconda metà dell'Ottocento discende la giusta valutazione dell'opera del Verga, del suo profondo pessimismo; del suo atteggiamento di comprensione ma anche di rassegnazione di fronte all'inerzia e alla miseria della condizione umana delle plebi meridionali. Non arte sociale, né arte di denunzia quella del Verga, perché essa « vorrebbe essere un vigoroso grido sociale », ma subito si smorza della contemplazione commossa e partecipe e tuttavia distaccata e consapevole della « inesorabilità di ciò che è reale ». Nessuna forza è in grado di sollevare quelle plebi dalla loro miseria: non lo Stato, strumento di oppressione nelle mani dei galantuomini (feroce è la satira verghiana verso l'apparato della cosidetta giustizia borghese); non quelle stesse plebi, incapaci di costanza e di organizzazione, vittime della loro stessa ignoranza e arretratezza, soggette a improvvise ed effimere fiammate di rivolta a cui seguiva immancabilmente un ritorno al primitivo stato di rassegnazione e di umiliazione; non il giovane movimento di orientamenti socialisti, anch'esso nato e cresciuto nelle città e nelle progredite regioni settentrionali e quindi estraneo al Mezzogiorno, troppo civile e scaltrito per comprenderne le reali esigenze. Di qui l'umana simpatia e l'amaro pessimismo del Verga. Di qui quel suo mondo senza luce, governato dalle leggi ferree della società moderna, non meno implacabili del fato degli antichi greci. Di qui quella sua lucida rappresentazione dell'alienazione umana, del corrompersi di tutti i valori di fronte alle esigenze degli interessi economici e, nello stesso tempo, la sua commozione di fronte al persistere di qualcosa che si sottragga a quelle leggi: l'amore qualche volta, e anche l'onestà, il senso dell'onore, la fedeltà. Di qui la definizione dei *Malavoglia* come « il poema del focolare domestico, e della religiosa fedeltà alla vita, agli affetti semplici e patriarcali.... alla santità dell'ideale e della saggezza antica disconosciuta ».

Dalla giusta valutazione dei fenomeni storici e culturali che dominarono nella seconda metà dell'Ottocento, deriva anche — come abbiamo visto — la giusta valutazione del romanzo *provinciale* (nonché della letteratura dialettale e della posizione dello stesso Carducci), la simpatia con la quale il Russo si accosta ai suoi prodotti anche minori, l'energia con cui lo difende dal disprezzo e dalla noncuranza dei decadenti. Ma nella valutazione del Verga e del romanzo naturalista si può ritrovare, forse più che altrove, la derivazione desanctisiana del Russo: di un De Sanctis riscoperto, al di là della riduzione crociana, nel suo impegno militante, nella sua capacità di collegamenti storici, nella sua interpretazione *democratica* della nostra storia nazionale, nel suo rifiuto di una lettura di puro *gusto* e, insieme, nella sua adesione profonda al testo poetico, alla pagina, al verso, alla frase. Derivazione desanctisiana che non è mai nel Russo pedissequa imitazione di un modello: ma arricchimento, ampliamento, rielaborazione, modernizzazione. È, negli anni fra il '20 e il '60, nelle nuove condizioni storiche del nostro paese, una nuova originale lezione di lettura critica, d'interpretazione storica, di vita morale.

Carlo Salinari

## LUIGI RUSSO E LA LETTERATURA CONTEMPORANEA

Sarebbe agevole fare uno spoglio di tutti i « libri ricevuti » di « Belfagor », mettere insieme quelli siglati e firmati da Luigi Russo, e compilare un'antologia di lacune, intemperanze e divagazioni per concludere con molte riserve sugli interventi del Russo in materia di letteratura contemporanea. Un'antologia del genere potrebbe anche comprendere pagine più estese, pubblicate in altre sezioni della rivista, o sparse qua e là nei volumi più noti, a cominciare dal terzo della *Critica letteraria contemporanea*. Il maligno che ciò facesse, noterebbe anzitutto uno scarso interesse per le letterature straniere, fatta qualche eccezione per la francese; potrebbe documentare un'ostilità preconcetta nei confronti di atteggiamenti e movimenti che hanno avuto larga parte nelle letterature europee degli ultimi cento anni: categoriche anticipazioni di giudizio contro tutto ciò che possa essere riferito al « decadentismo », da Proust al Fogazzaro, dal futurismo all'ermetismo, dal Pascoli a Cardarelli; troverebbe conferma a detta ostilità nelle polemiche e divergenze di metodo proclamate nei confronti della critica « esclamativa » alla De Robertis, della critica ermetica, della critica stilistica; inviterebbe magari a inorridire per le beffarde alterazioni e deformazioni di termini, con le quali il Russo, senza troppo risparmio, si divertiva; e via di seguito. Questo Russo! Incapace di adattarsi alle regole del quieto vivere, svelava financo le date di nascita delle signore scrittrici. Era proprio un barbaro: come lui stesso, d'altra parte, confessava. Avrà avuto qualche giovanile dote per gli studi accademici, avrà indovinato qualcosa di buono sul Verga, ma in fatto di letteratura contemporanea....

Discorsi del genere, se ne sono sentiti. Siccome del Russo si dovrà riparlare, altri se ne sentiranno. E con ciò? I rapporti del Russo con la letteratura contemporanea sono assai più complessi di quanto possa apparire da questo o quel giudizio, da questo o quello scatto d'umore. Perché mai ogni sua pagina, ogni sua frase, ogni sua bizzarra parafrasi era sempre estremamente riconoscibile, aggressivamente singolare? Ma perché il Russo è stato in primo luogo uno scrittore, in grado d'inventare parole, di dare forza di metafora alle citazioni dei classici, di assumere verso gli oggetti letterari, che come critico imprendeva a studiare, quel tipico atteggiamento di reattività morale che ogni scrittore autentico sa assumere verso la cosiddetta vita. Basterebbe questa osservazione, credo, per costringere chiunque volesse studiare i rapporti del Russo con la letteratura moderna a spostare le indagini su un altro piano e a prendere in esame tutte quelle cose che per uno scrittore vanno a costituire il « mondo », la « poetica », o come altrimenti si voglia dire, e che in genere vengono trascurate quando si discorra di un critico, e per di più di un critico professore.

Bello o brutto, puro o torbido, regolare o eccezionale, Luigi Russo si era fatto uno stile. Dalle sue pagine giovanili a quelle della maturità è possibile

seguire la progressiva conquista di uno stile personale, sempre più consapevole, ad esempio, dell'uso delle citazioni classiche in una direzione espressionistico-didascalica che doveva essere la « forma » di un magistero esercitato per vocazione. Quali esperienze, quali letture, quali affetti lo portarono a tale conquista? Ecco il punto. E allora, lungo il corso di quella sua prepotente vena di scrittore autobiografico, che si mantenne fresca nonostante le rampogne del critico teoricamente avverso all'autobiografismo, sarà possibile risalire alle origini della sua personalità, ripercorrere gli anni, come lui li chiamava, del suo noviziato, disegnare il ritratto dell'uomo e del critico senza esclusione dei diversi elementi: storie e risultati d'incontri con libri e con persone, con avvenimenti di vita vissuta, e con avvenimenti di quella vita scritta che si suole intendere con la parola letteratura. L'infanzia e l'adolescenza siciliana, gli studi a Napoli, la guerra, la scuola, gli affetti familiari, fortissimi, le amicizie e le inimicizie, lo sdegno politico contro il fascismo diretto dell'anteguerra e contro il fascismo indiretto del dopoguerra; e insieme De Sanctis e Carducci, Alfieri e Foscolo, Machiavelli e Manzoni, Iacopone e Dante, Verga e Croce: tutti elementi (si ripensi al suo concetto di poetica) della sua « poetica », tutte sostanze della sua « religiosità », tutte componenti della sua « politicità trascendentale ». Non si può valutare la milizia letteraria del Russo, il suo apporto diretto alla letteratura del nostro secolo, senza proporsi un'iniziale questione di metodo e quindi prendere in esame la sua « patria celeste ».

La patria celeste del Russo è l'Italia della migliore tradizione romantica, liberale e laica tanto in politica quanto in letteratura, filosoficamente consapevole di sé per mezzo della particolare tradizione della cultura napoletana dal Vico al Croce. Rispetto a questa Italia egli fu un conservatore. Per lui la poesia doveva sempre restare come l'aveva istituita l'Alfieri: « del più forte sentir più forte figlia »; cosicché fu sempre spontaneo avversario dell'altra Italia letteraria, quella che secondo il Croce aveva esasperato e imbruttito il romanticismo « morale e pratico ». Il Croce sentì una specie di dovere civile nell'impostare e mandare avanti nel nostro secolo la sua polemica morale, dato in primo luogo che alla esasperazione del romanticismo pratico andavano ricondotti gli « irrazionalismi contemporanei », e fra questi veniva a campeggiare, per nazionale sciagura, l'attivismo fascista. Appellandosi agli stessi ideali, in fondo alla stessa distinzione fra romanticismo come idealismo filosofico e romanticismo pratico, il Russo fece sua la polemica crociana e si ribellò al maestro quando ritenne che costui, nel secondo dopoguerra, ne avesse svelato l'insufficiente ispirazione politica. Il Russo fu dunque per prima cosa uno scrittore civile, pensoso delle sorti della sua patria terrena, alla quale additava per continuo monito l'immagine ideale che una florida tradizione aveva elaborato. Accadde a lui quello che più tardi accadde a diversi suoi discepoli, specie degli anni fra il '30 e il '40, i quali furono indotti dal suo insegnamento a risalire direttamente, con venerazione, a quello del Croce: mediante il Croce egli risalì al nucleo centrale del pensiero di Francesco De Sanc-

tis, e seppe essere al tempo stesso l'ultimo dei desanctisiani e il primo dei neodesanctisiani.

In tale ricondursi al pensiero e all'azione del grande critico romantico, è la spiegazione di molti atteggiamenti letterari e politici del Russo. Tutti i suoi saggi sono in qualche modo pagine di storia morale del popolo italiano. Più ancora del Croce, egli sentì quanto fosse forte nel De Sanctis la coscienza del reale, l'importanza del termine realistico del nesso hegeliano fra ideale e reale. In effetti, siamo con ciò sulla linea maggiore di sviluppo dell'idealismo desanctisiano e italiano. E fu ancora per viva coscienza del reale che il Russo fu sensibile ad alcuni aspetti del pensiero gentiliano, e si aiutò col Gentile per correggere certe antinomie fra poesia e non poesia, parti poetiche e parti oratorie o strutturali delle opere d'arte, che rimanevano senza possibilità di vero rapporto dialettico nel pensiero estetico del Croce. Fu precisamente per tale ispirazione desanctisiana, riscoperta all'origine del neo-idealismo italiano, che egli elaborò il suo discusso concetto di « poetica », al quale pure si dovrà riconoscere una non lieve utilità in sede di metodo, del quale comunque è indispensabile che ci si valga nello studiare l'opera del Russo stesso.

Riferito tutto ciò alla insistente polemica contro la concezione che il Russo definiva « apollinea » della letteratura, e quindi al programma dichiaratamente antiletterario con cui egli esordì negli studi, ecco la ragione di fondo per cui egli mosse guerra a tutte le astrazioni e a tutte le forme di antistoricismo che gli avvenne d'incontrare nel corso della sua vita. Egli non studiò mai la letteratura in sé e per sé, ma si direbbe che la studiò nelle sue premesse vitali e quindi storiche, saggiandone le radici nel terreno morale da cui in determinate condizioni di tempo e di luogo nascono tutte le opere degli uomini. Biasimò il futurismo per il suo sostanziale antistoricismo. Insistè sui limiti della poesia ermetica, e più ancora sui preziosismi dei critici ermetici, perché avvertì un distacco dal vivo della storia in quella forma di indifferenza civile. Per il Russo, se l'ermetismo non fu un aspetto « poetico » della dittatura, fu tuttavia una forma di sterile aventinismo letterario, un'arte per l'arte, una specializzazione che poteva decadere come tante altre in alibi morale e politico. Obiezioni analogamente motivate ebbe a muovere più di recente al neofilologismo critico, ossia alla cosiddetta critica stilistica, per una tendenza che essa presenterebbe allo studio delle parole indipendentemente dai loro significati e dalle responsabilità civili a cui i significati rimandano. Nella sua lunga polemica con Giuseppe De Robertis, non tralasciò mai di distinguere l'uomo e lo stesso critico con i suoi risultati, da quello che il metodo esercitato veniva a rappresentare. Scrisse in proposito: « Il caso del De Robertis mi è parso istruttivo, e degno di particolare esame, per qualcosa che trascende la sua personalità e coglie una tendenza che è diffusa nell'aria da trent'anni a questa parte, e che bisognava pur chiarire e dissipare ». La tendenza era quella alla lettura astorica dell'opera d'arte, alla critica rarefatta e « pura », la quale, analogamente alla corrispondente poesia, pareva al Russo volersi nutrire di sé medesima, crescere e riprodursi in una viziosa

vicenda di partenogenesi letteraria, risuscitando perciò i fantasmi di una cultura divisa in piani e sezioni che lo storicismo aveva una volta per sempre disperso. Secondo il Russo, come è noto, non c'era più posto, nel mondo moderno, per il letterato in senso tradizionale.

Ciò premesso e tenuto presente, il metro per giudicare la modernità del Russo, per valutare i suoi contributi alla chiarificazione critica e alla elaborazione della cultura italiana contemporanea, non sarà più quello della posizione da lui presa pro o contro questo o quel libro d'attualità. Che egli abbia scritto o non scritto su Luzi o su Sereni, dei quali peraltro ebbe stima, non fa discorso critico. A puro titolo di obiettività, si potrebbe rammentare che se egli non ha mai amato, per fare un esempio, la « prosa d'arte », specie quando tale genere novecentesco si presentava come mistica della parola formale e tirava al calligrafismo, ha tuttavia assai apprezzato l'arte di Emilio Cecchi, senza la quale un discorso sulla « prosa d'arte » non si saprebbe come avviare. Se egli non ha mai accettato la mistica della purezza, che indusse ai riti deteriori del conformismo ermetico, ha tuttavia sempre lodato, in privato e in pubblico, la poesia di Montale, il quale della angosciata morale novecentesca, da cui è nata la migliore poesia ermetica, è in Italia il maggiore interprete e rappresentante. Se non ha mai sopravvalutato il momento filologico della critica, ha tuttavia sempre avuto stima, anzi ammirazione per i maestri della nuova filologia, Giorgio Pasquali e Michele Barbi, ed è stato fra i primi ad apprezzare l'ingegno di Gianfranco Contini. Dovrei anzi aggiungere che l'insegnamento orale del Russo è sempre stato rivolto a rendere i giovani consapevoli della serietà, in primo luogo filologica, degli studi letterari, e della necessità di confrontare continuamente gli « antichi » con i « moderni », italiani e stranieri, per rendersi atti alle equilibrate letture critiche e per « sprovincializzarsi ». Ma non è questo, ripeto, che conta. Interessa piuttosto domandarsi quale sia il tempo ideale, ossia reale in senso storico su cui si accentra l'opera del Russo, definirlo, e quindi procurarsi un nuovo metro per misurare la modernità dell'opera nel suo complesso.

E cominciamo col Verga. Tutti gli studi verghiani del Russo, dalla prima edizione del suo celebre saggio fino alla introduzione alle *Opere* della Ricciardi, sono un atto di efficace milizia letteraria, di costruzione culturale, che si pone alla base di quanto di meglio si è scritto nel nostro secolo per rendere moderna ed europea la narrativa italiana. Impegnarsi sul Verga come ha fatto il Russo, vuol dire avere impostato e chiarito problemi di stile, di lingua e di morale, assolutamente decisivi per le sorti della nostra narrativa e della nostra cultura. Il saggio introduttivo a *I Narratori*, e cento geniali intuizioni che sono disseminate nelle singole voci dello stesso libro, stimolano da trent'anni la critica italiana sul complicato trapasso fra Otto e Novecento. I tre volumi della *Critica letteraria contemporanea*, diseguali quanto si voglia, sono un dibattito così vivace, appassionato e proficuo sulle condizioni della cultura italiana del Novecento, che quand'anche altro valore non dovessero conservare che documentario, rimarrebbero sempre insostituibili. Questi tre

lavori, insieme con tutti gli altri del Russo, sono un complessivo discorso di metodo, la cui importanza e modernità, sia pure in una tecnicizzata sede di storia della critica, non risulta siano state finora efficacemente contestate. Si è andato oltre, naturalmente, specie in materia di studi linguistici. Ma Luigi Russo non ha mai creduto negli « eterni giovani » e non ha mai tenuto a galleggiare di onda in onda sulle avanguardie.

I tre lavori citati si considerino inoltre alla luce delle loro pagine più vive, e si osservi che se il Russo, per l'impostazione del suo libro sul Verga, entra in debito col saggio del Croce, un debito forse maggiore contrae con le pagine zoliane del De Sanctis e con le relative riflessioni sul realismo. Si direbbe quasi che il Russo si sia studiato di dare una risposta desanctisiana al rammarico del Capuana, il quale si dispiaceva che il De Sanctis, acuto interprete di Zola, non avesse preso in esame l'amico Verga. Si osservi come il Russo, sviluppando nei *Narratori* gli interessi che lo legavano al Verga, si trovi particolarmente a suo agio con gli altri scrittori veristi e in genere con tutti quelli che si possono chiamare realisti, da Di Giacomo a Jovine, a Pratolini; mentre per coerenza polemizza contro quelli eccessivamente legati all'altro corno del dilemma romantico, ossia all'ideale, e si compiacciono della irrealizzabilità dei loro privati ideali per trarne motivo di sospirosi o artificiosi conflitti. Il segreto dell'antipatia morale con cui il Russo, indipendentemente dalla giustezza scientifica dei vari giudizi, ha spesso accomunato in una sola polemica contro le anime belle e malate il Fogazzaro, il Pascoli e il d'Annunzio, sta nella sua desanctisiana coscienza del nesso fra ideale e reale e del fatto che la storia è il continuo concretarsi degli ideali umani. Si noti ancora, per tenersi ai testi citati ad esempio, come nella *Critica letteraria contemporanea* egli aderisca moralmente ai critici in qualche modo realisti, dal Carducci all'empirista Pancrazi, e apra esplicita o implicita polemica contro quelli che per schematismo intellettuale, o per irrazionale culto della « sensibilità », gli sembrino tendere all'astratto. La via maestra del Russo, sia come studioso che come scrittore, è sempre quella del realismo.

Ed eccoci quindi all'individuazione del tempo ideale, del centro storico dell'opera del Russo. Ultimo dei desanctisiani, come si è detto, e primo dei neodesanctisiani, erede diretto della tradizione idealistico-napoletana del nostro romanticismo, e in particolare del filone realistico del pensiero desanctisiano, egli è il maggiore esponente di quel momento della cultura italiana novecentesca che si può indicare con la formula del « ritorno al De Sanctis ». Al quale proposito, in questo dopoguerra, diverse sciocchezze sono state dette. Il Russo non ha mai aderito ai dettagli della disputa, consapevole del fatto che, preso alla lettera, un ritorno al De Sanctis sarebbe un nonsenso, anzi un delitto di leso storicismo. Egli ha semplicemente vissuto l'insegnamento desanctisiano, continuamente confrontando la patria terrena alla patria celeste, militando e combattendo anche a costo di eccessi, sempre teso a una modernità della nostra cultura che non prescindesse da un'effettiva modernità morale e maturità democratica del popolo italiano. La sua particolare

modernità, il suo fattore d'incidenza sulla letteratura contemporanea, sono fra le varie ragioni che hanno portato a porre il problema di un ritorno al De Sanctis, nel gioco delle alterne vicende delle eredità romantiche che ancora oggi tengono in agitazione il nostro secolo e ripropongono sempre nuove istanze di realismo e di « antiletteratura ». Sotto questa bandiera, Luigi Russo è stato scrittore militante, contemporaneo per eccellenza, assai vicino ad Antonio Gramsci. E in tutto quello che ha detto e fatto, nelle ire come negli affetti, nelle intemperanze come negli atti di maggiore dominio critico, non è mai stato senza qualcosa di grande.

Sergio Antonielli

## IL TRAMONTO DEL LETTERATO

Il volume, uscito nel 1960, ultimo dei numerosi di Luigi Russo stampati o ristampati dai Laterza, nuovo per la veste editoriale mutata della celebre « Biblioteca di Cultura Moderna », assume oggi per noi, nello stesso aspetto esteriore, un valore dolorosamente simbolico. Perché questi scorci « etico-politico-letterari sull'Otto e Novecento », cui l'autore aveva dato il titolo di un « saggetto, scritto nel 1919 a Napoli, e pubblicato in una miscellanea in onore di Benedetto Croce », se dovevano confermare la sostanziale fedeltà del Russo ai « principî enunciati già in quel lontano scritto giovanile », preparavano anche, sul terreno di un'indagine almeno parzialmente rinnovata in un clima politico e culturale diverso (tutti i saggi raccolti, tranne due, sono stati scritti tra il 1946 e il 1960), una « storia della letteratura italiana dell'Otto e Novecento ». Così l'*avvertenza* premessa al volume. Ora la morte improvvisa conferisce retrospettivamente, a questa conclusione provvisoria di un quarantennio di attività critica, un inconsapevole ma intenso tono testamentario.

La struttura del libro rafforza questa impressione: revisioni di vecchi e abbozzi di nuovi *ritratti,* dall'Alfieri al D'Annunzio, ma nella prospettiva di un più vasto e tormentato *disegno* storico. Dall'« uomo nuovo europeo », fremente di libertà, all'« anacronistico » superuomo assetato di potenza; dal vaticinio di una patria, illuminata dal nuovo « mito della nazione », alla degenerazione del sentimento patriottico nel nazionalismo tribunizio, proemio della « moderna apocalissi della storia europea »: se il Russo ripercorre, entro questi estremi, tutto un complesso sviluppo letterario e culturale, ciò avviene per la necessità, da lui fortemente avvertita, di rimeditare le vicende e i modi cruciali di un secolo e mezzo di storia italiana. Al termine di questa storia sono, infatti, due guerre, e, tra esse, il fascismo: esperienze duramente scontate, che incidono nello spirito del Russo, e dunque nel metodo e nel linguaggio del suo magistero. Il Russo è stato, in questi ultimi vent'anni, il critico che più assiduamente e scopertamente ha dibattuto la lezione di una tragica esperienza politica: coerente, in questo, con la sua lunga polemica contro gli

alibi accademici e le evasioni letterarie. Non a caso al panorama tracciato, dopo la prima guerra mondiale, dal giovane reduce segue immediatamente, nel volume, il discorso consacrato alla « scoperta » di Gramsci fatta dal maestro maturo.

Il saggio *militante* del 1919 ha un valore indicativo, di richiamo alle origini: l'Italia vittoriosa è sempre, per questo Russo *napoletano,* la « vecchia Italia » del Risorgimento, ma « più ricca e potenziata, che, passata attraverso l'ideale desanctisiano e carducciano, alla grandiosità verbosa e alla bontà deliquescente del pascoli-dannunzianesimo oppose, infine, come antidoto, le asciutte forze del risorto idealismo » (p. 469). Questo ellittico disegno storico, generosamente ottimistico, definiva i maestri del giovane Russo: li disponeva anzi in una prospettiva nella quale il fermento morale degli « ideali » carducciani conferiva un valore agonistico all'« azione profonda e tenace » dell'idealismo, e lo schema hegeliano-desanctisiano consacrava storicamente tale battaglia, rendeva inevitabile la « vittoria combattuta » della « nuova filosofia ». Non sfuggiva, certo, al Russo che tale vittoria poteva apparire « assai contrastata e ancora indecisa »: il che acuiva il suo spirito polemico, ma non incrinava la sua fiducia in una Italia giunta ormai alle soglie di un'età vichianamente filosofica, e preparata dunque a compiere il ciclo aperto dalla civiltà ottocentesca. E la continuità veniva asserita con un'energica semplificazione dialettica: alla cultura risorgimentale « commossa.... messianica, quale si conveniva.... a un'era primitiva di religione della patria », correlativa all'« Italia garibaldina e dei miracoli improvvisi », si ricollegava, con un'opera di innovazione, la « cultura idealistica.... disciplinatrice, laboriosa, e più concreta e vasta », cui corrispondeva « un'Italia pensosa assai di sé », temprata da una lotta aspra, grigia, ma sempre più consapevole delle proprie mete.

Attenuati, in questo moto progrediente della civiltà moderna, i contrasti, veniva sancita, desanctisianamente, la rottura irreparabile della « grande linea storica dal Petrarca al Monti »: il che permetteva, da una parte, il rilancio di un programma storiografico che sapesse cogliere, dal Parini al Verga, la lezione di un'arte e di una filosofia che « non possono sequestrarsi dalla vita »; e rinvigoriva, dall'altra, la polemica, « contro tendenze di vita decadente, frammentaria, assai vive nel mondo storico contemporaneo », considerate come l'« ultima degenerazione dell'ideale di vita del letterato di vecchio stampo, di quel letterato che aprì un *hiatus* tra il suo pensiero e la sua azione ». Si trattava dei postumi di una malattia secolare: di un negativo, cioè, destinato a scomparire (« oggi il mondo del letterato italiano è in dissoluzione.... »). In tale prospettiva, apparivano sintomatici, al Russo, gli scrittori contemporanei che più manifestamente esprimevano, nelle loro opere, il drammatico trapasso dalle vecchie abitudini di raffinatezza letteraria alle aspirazioni a un'unità spirituale suscitate dall'« esigenza implacabile della nuova realtà storica »: Papini, Panzini, Gozzano, Serra. Il bilancio spirituale, più che critico, del Russo era attento, certo, alle differenze di sincerità morale e di autenticità artistica: ma anche livellava, sotto il comune denominatore di un

« falso romanticismo », le inquietudini e le contraddizioni profonde di un momento storico cruciale. Così, sanate moralisticamente le antitesi, veniva salvato il concetto essenziale di continuità e di progresso storico; e si affidava a un'*élite* intellettuale (perché « nell'opera di uno o di pochi si viene sempre riscattando la coscienza dell'universale ») il lavoro critico di fondo.

È questo il punto che rendeva più esplicito, nella fervida asserzione di postulati etici propri del critico, l'influsso moderatore della *speculazione* crociana. Sensibile, innanzi tutto, all'istanza unitaria di una filosofia che aveva « finito di essere un gioco di formule, per essere religione che investe tutta la vita », il Russo, se giustificava nel passato con la « necessità storica », condannava energicamente nel presente la scissura, tradizionale nel letterato italiano, tra autonomia dell'intelletto e « politica schiava »; aggiungendo, a proposito dell'ultimo termine: « e chiamiamo così genericamente tutto ciò che si riferisce ai doveri, alle vicende e alle lotte dell'uomo nel mondo storico della volontà ». Ma appunto in questa *genericità* si disperdeva il vigore dell'etica *civile* del De Sanctis. Se l'intellettuale partecipava alla realtà politica soltanto in modo *mediato,* la scelta degli obiettivi polemici comportava una duplice direzione: « il letterato puro », naturalmente, « che si strania dalla vita e spazia nel regno del suo sogno », ma anche « gli apostoli, siano essi filosofi o poeti, che, invasati di furore patriottico, sociale, o rivoluzionario, si facciano banditori di verbi astratti di vita », pure essi « nel fondo letterati ». Dove il giudizio estetico (l'imposizione di un « contenuto pratico » all'arte, gli esempi di Monti, Nicolini, Guerrazzi, Rapisardi), dettava in realtà, e sia pure per una comprensibile reazione a tutti gli attivismi irrazionalistici del dopoguerra, un atteggiamento politico, anche se formulato in termini morali: « Non s'istaura l'unità spirituale dall'esterno, ma dall'intimo ». Il Russo era così indotto a nobilitare il metodo « critico » del Croce in una sorta di eroismo dell'antieroismo, dando rilievo al « doloroso ardore della lotta che misura, pesa, e tesoreggia gli affannosi e profondi acquisti »; e insisteva sulla sorgente interiore e sulla misura quotidiana del « nuovo ideale di vita », che, « come tutti gli ideali concreti, va celebrato nella parte più sacra, e.... silenziosa dello spirito, d'onde procedono le opere compatte e durature ». Questa religione laica di una coerenza morale e di un lavoro metodico scanditi dal « ritmo normale della vita », correlativa a un forte rilievo dell'individuo, la cui « vera norma è interiore » ma attiva rispetto alle « vicende storiche », rimarrà sempre vigorosa nel Russo (si pensi al *suo* Manzoni), documento tenace della sua formazione ideologica; e darà spesso alle sue pagine critiche (volte appunto a chiarire la « logica fondamentale » come egli usa dire, di una personalità) l'accento del moralista. È il « cristianesimo assolutamente laico » dell'articolo del '19, sarà la « patria celeste » dell'avvertenza del '60; una sorta, potremmo dire, di operosa solitudine, di chi vuole affrontare il contatto faticoso con la storia, e pur conserva una gelosa nostalgia della propria originaria purezza. È la dialettica di ritegno-partecipazione, che egli esprimerà in modo paradigmatico nel nesso Alfieri-Foscolo:

ed essa farà, del suo successivo impegno politico, un'ardua e meritoria conquista.

Per questo lato, dunque, è vero quanto il Russo asserisce in una nota aggiunta nel '60, che « questo.... è stato un po' il saggio conduttore di tutti gli scritti adunati nel presente volume » (p. 483). Il che non significa che il Russo si sia fermato ai postulati di quell'articolo, di cui la storia posteriore doveva, inevitabilmente, rivelare il vero limite e l'interna contraddizione: la tendenza a risolvere i problemi *reali* di un'« età critica » in una concezione *filosofica* della realtà. Basti rilevare che l'istanza fondamentale della nuova cultura che il Russo faceva sua (« l'unità per la quale non si tollera divario alcuno tra l'uomo e lo studioso, il letterato e il cittadino, e per il quale si identifica la fede politica con la fede umana »), ben lungi dal riflettere il cammino ascendente di un « popolo intero » e dall'accompagnarne la « lenta e sicura coscienza di sé » (p. 470), fu messa a dura prova negli anni che seguirono, ed ebbe non poche smentite anche dai suoi propugnatori. Allo stesso modo, una volta che era stato accertato l'esaurimento degli « schemi generosi e vuoti dell'ideologia democratico-borghese » (p. 469), la nuova fede idealistica doveva apparire insufficiente a contrastare il passo all'opposta « retorica » dell'« uomo » dannunziano, dimostratosi meno « anacronistico » di quanto pensasse nel 1919 il giovane idealista. Il Russo stesso riconoscerà, in un saggio carducciano del 1950, che « l'influenza del dannunzianesimo *era* giunta fino agli strati più modesti della piccola borghesia » (p. 242): il che è già l'inizio di un nuovo metodo di attenzione ai fatti culturali. Ma fin dal 1938, nel saggio *Il teatro dannunziano e la politica* ristampato in questo volume (pp. 435-468), egli era costretto a un'allusiva polemica morale e politica: anche se la netta opposizione, sul piano estetico, tra poesia e politica (p. 461), giustificata dall'avversione a una *certa* politica, rispondeva a un atteggiamento difensivo, a una resistenza fatta sui bastioni di *distinzioni* teoriche cariche di pericolose conseguenze pratiche.

L'« unità spirituale » rischiava dunque di rivelarsi — e userò le parole scritte nel 1933 dal Russo nella *Prefazione* all'*Elogio della polemica* — « un'ambizione intellettuale, una formula teorica », più che « una effettiva realtà » (p. VII). È sintomatico che un dubbio affiorasse implicitamente, nello spirito del Russo, nel momento in cui egli riaffermava, in polemica col « Don Abbondio della vita politica e accademica », il suo « vivo senso dell'unità nella vita mentale e nella vita morale di tutti i giorni ». Dove è chiaro che l'unità postulata nell'articolo del 1919 trova un limite nelle condizioni politiche dell'Italia fascista, che costringono il critico a una lotta in un terreno importante certo, ma più ristretto: se essa è condotta con un massimo di vigore all'interno del mondo dei *chierici*, di quella « Chiesa moderna » che è la cultura rispetto allo Stato dei politici; e lascia, crocianamente, alla storia il compito di stabilire il nesso tra Chiesa e Stato, tra « dover essere » e « essere », o, per usare un'espressione cara al Russo, tra il momento *savonaroliano* e quello *machiavellico* puro dell'attività dello spirito. Perciò, se la con-

cezione antieroica e laboriosa della vita propria del Croce aveva proposto al Russo, nella torbida atmosfera del dopoguerra, un esempio altamente persuasivo per un intellettuale, è anche vero che essa poteva ridurre a un alibi più raffinato la coerenza morale cui il Russo aspirava: impoverendo, con l'astratto rigore di norme estetiche, le esigenze complesse di una lotta culturale, e distinguendo non solo, ma separando quest'ultima da una specifica lotta politica. E la ricerca capziosa di un alibi morale e scientifico è del tutto estranea alla personalità del Russo. Il suo moto è ben diverso, già nell'ambito del metodo critico: una rielaborazione sempre più nettamente *a sinistra* dell'estetica crociana, per stabilire, con un nuovo concetto di poetica, un nesso più stretto e dinamico tra poesia e non-poesia, la quale, avvertiva sempre nello studio dannunziano del 1938, « per gli storici dell'avvenire.... assumerà sempre maggiore importanza » (p. 450). Il vecchio ed il nuovo coesistevano e contrastavano così nello stesso saggio, ma il pericolo era chiaramente individuato nell'« astrattismo storico ».

Procedendo in questa direzione, il Russo arriva, dopo la seconda guerra, alla *Scoperta di Antonio Gramsci* (si tratta di un discorso commemorativo letto alla Scuola Normale Superiore di Pisa il 27 aprile 1947, e basterebbe a documentare la lezione di civiltà che fu propria del Russo nel mondo accademico italiano): scoperta fatta « tumultuosamente » su fogli ancora dattiloscritti, e pur rivelatori di un nuovo maestro: « Ma dunque questo Gramsci era un nostro compagno, anzi un nostro fratello di lavoro? E noi per tanto tempo abbiamo potuto avere un'idea vaga e confusa di lui?... E che cosa abbiamo fatto noi per lui? » (p. 487). Non sono domande retoriche: ma problemi che uno spirito vigile e alacre non può eludere, se vuole ricuperare, nella continuità della propria storia, le lacune delle esperienze del passato, i mancamenti della propria generazione, « che non ha nemmeno la gloria di essere una generazione letteraria e politica ». Il pensoso rammarico che ispira la tarda conoscenza di uno « scrittore inedito per lavori meditati nell'oscurità di un'infame prigione » è allora strettamente unito, nel Russo, alla franca ammirazione per un « pensiero essenzialmente radicato nella tradizione italiana », e al convincimento che esso, pur entrando « a lievitare nella cultura contemporanea forse con vent'anni di ritardo », potrà « portare una benefica crisi ». Possibilità insidiata, per il Russo, da un'eventuale « retorica della filosofia della *praxis*.... da contrapporre alla retorica della filosofia dello storicismo »: ma già nell'antagonismo negativo di due « retoriche » egli riconosce un fatto nuovo, la rottura *critica* che Gramsci rappresenta, la necessità quindi di un nuovo sviluppo creativo, ideologico e storiografico.

Si tengano presenti la data del saggio, gli strumenti di lavoro del Russo, la fervida rapidità della lettura: si potranno allora valutare i limiti di queste pagine, ma anche la tempestività dell'intervento del Russo, l'acutezza della previsione, la stessa impetuosa polemica di « laico » aperto e generoso: « E ci sono ancora gli sciocchi, i superstiziosi, i bigotti dei partiti avversi, che.... si meravigliano che noi, quasi per primi, certamente i primi fuori del

suo partito, corriamo con sollecitudine a ricordarne l'opera alle giovani generazioni!». Moto passionale che risponde non all'entusiasmo di una frettolosa celebrazione, ma sorge da una delle qualità più autentiche del Russo: quella che chiamerei l'intelligenza preliminare, ma essenziale, della generosità, la capacità cioè, rara in Italia, di ammirare e di sdegnarsi seriamente. Questa «scoperta» presuppone infatti un profondo ripensamento delle vicende di un ventennio, non disgiunto da quella sottile amarezza «di tipo morale e speculativo», che egli riconosce, con un accento autobiografico appena dissimulato, in Gramsci: «quella che possiamo avere tutti per il cruccio del nostro pensiero, per un assillo stesso della nostra serietà». Si avverte, lungo tutto il saggio, il tentativo reticente ma commosso di un bilancio storico, che si ripercuote, a ritroso, sul panorama morale e culturale abbozzato trent'anni avanti: è sintomatico che egli citi con insistenza, come esempio delle «qualità critico-speculative» di Gramsci, le note sulla storiografia etico-politica del Croce (pp. 500-502). Il che non significa che alla giovanile fiducia nel futuro si sostituisca, ora, un pessimistico processo del passato: il Russo tende piuttosto a ricollegare i due momenti in una prospettiva più realistica e dinamica. Così il compianto di tutte le «forze d'ingegno e di salda vita morale.... venute a mancare» in una «lotta politica e culturale sproporzionata alle forze di singoli uomini» è inscindibile dalla «fede che il pensiero non si soffoca», e che quello di Gramsci «continuerà a vivere in noi, se saremo capaci di assimilare quel pensiero discutendolo». Il compatto ottimismo del giovane polemista si è trasformato in una pensosa e aperta problematica.

In questi primi appunti di lettura — si tratta di una «scoperta», non di uno studio organico — il Russo porta subito il suo contributo di discussione. Paradossalmente in apparenza, ma naturalmente per il Russo, per il quale «nessun ingegno serio rinnega se stesso», lo colpiscono, in Gramsci, le stesse qualità che aveva ammirate nel Croce, tanto che risentiamo espressioni e accenti del saggio del '19: «L'ammonimento del Gramsci non è un ammonimento d'ordine sentimentale, oratorio, apostolico, messianico, ma d'ordine critico, lavorativo, di escavazione tenace, di maestro di studi particolarmente nel campo storiografico» (p. 503). Osservazione esatta certamente, e consentanea al temperamento del Russo, interessato dalla ricca umanità, dall'«accento della vita morale», dall'«ardore mentale», dal «testamento di pensiero critico» di Gramsci; ma anche naturale in un idealista convinto quale è il Russo, che arriva a Gramsci con un sistema morale e mentale già elaborato. Per coerenza interna, e anche, per usare una frase ben sua, per una generosa discrezione di scolaro-maestro, il Russo sottolinea quanto Gramsci deve al Croce, tenta di riportare in un ambito crociano il concetto di «egemonia», tende, insomma, a dar rilievo ai punti di contatto tra i due pensatori, piuttosto che ad approfondire le opposizioni. In questo modo, il lavorio critico di Gramsci è reinserito nello sviluppo della cultura italiana, cui egli partecipa anche dalla prigione: «è impressionante vedere

quale partecipazione attiva dal carcere egli avesse al movimento della cultura nazionale ». E il Russo scopre in Gramsci un compagno, sia nell'avversione morale alle « vanità » e ai « dilettantismi », sia nelle polemiche culturali contro « tutte le forme dell'estetismo contemporaneo, dal dannunzianesimo all'ermetismo »; al punto da riprendere per lui, con altri nomi, una metafora consueta: « in lui era più forte l'ispirazione di Mazzini, che quella di Cavour, quando assumiamo questi nomi come metafore di due attività etico-politiche complementari fra di loro, ma non identiche, necessarie l'una e l'altra ma entrambe con il loro accento e la loro particolare sfumatura » (p. 508).

L'enunciazione complessa di un pensiero un tempo lineare è però rivelatrice di un'interna tensione. Il Russo, infatti, non si ferma all'immagine di un Gramsci *partecipe* della cultura più seria degli ultimi trent'anni; intuisce la novità che Gramsci rappresenta come « organizzatore politico », l'elemento di *contraddizione* che egli porta ai fondamenti stessi di quella cultura. È anzi notevole che egli ammiri Gramsci come « forse.... il solo comunista che si sia proposto di chiarire a se stesso speculativamente il passaggio dallo storicismo crociano a quella che egli chiamava la filosofia della *praxis* ». Il Russo non tende tanto a *riassorbire* Gramsci in un sistema idealistico, quanto ad aprire questo all'insegnamento di Gramsci, perché si affronti, appunto, con la discussione, una « benefica crisi »: e qui si rivela, certamente, quella che sottili e pavidi teorici chiamavano l'*ingenuità* di Russo. E tale è, e nel senso etimologico del termine, e in quello di « barbarica » vitalità che piace al Russo, e lo stimola nel suo progredire « impetuoso » ma attento sempre ai fermenti più seri di un processo storico. Se le vicende italiane più recenti dovevano dunque portarlo ad avvertire i limiti dello storicismo crociano, a rompere politicamente col Croce del « partito liberale », e avviarlo dunque alla « scoperta » di Gramsci, è anche vero che questa è per lui esperienza troppo seria perché egli si appaghi del facile ritaglio di un Gramsci *russiano*. Il tema che domina, ora, la riflessione del Russo è perciò il rapporto tra « la vita del pensiero e la vita politica »; e l'accertamento dell'importanza della « lotta politica » nella stessa attività speculativa di Gramsci lo induce a questa ammissione rapida e precisa: « *la Storia come pensiero e come azione*.... sarebbe stata per lui una tesi vissuta nella vita, e non sarebbe rimasta semplice teoresi mentale ». Sarebbe facile obiettare che non tanto di correlazione del pensiero con l'azione si tratta, quanto di due diversi pensieri che postulano azioni diverse. Il che non toglie che quello del Russo sia il massimo riconoscimento, per uno studioso che proceda all'interno di una concezione idealistica, e già vicino al *punto critico*: se si trovano concretate dal metodo di un'altra ideologia le istanze soltanto protestate dalla propria. E infatti il Russo, ritornando alla metafora a lui più cara, scopre in Gramsci un nuovo esempio di unità reale: « Savonarola e Machiavelli erano sempre uniti nella sua mente ».

Tutto ciò significa che il Russo si ripropone, in termini concreti, « il problema dell'educazione degli intellettuali », per lui essenziale: quello per

cui egli sente Gramsci « particolarmente vicino », e stimolante proprio perché conferma in modo nuovo l'assidua polemica contro il *letterato* irresponsabile. Da uno « spirito cristallinamente democratico » quale fu Gramsci (ed è elogio che non avrebbe fatto il più aristocratico « idealista » del '19), il Russo trae un insegnamento che lo concerne in quanto uomo e in quanto studioso: « Ma il Gramsci è un uomo di un partito politico che non è il mio, mi son sentito susurrare attorno; ma egli fu pure un grande milite di questa faticosa democrazia, a cui oggi tutti gli uomini di buona volontà e di buona fede vogliono portare il loro contributo.... » (p. 486). Allo storicismo idealistico, che finisce col giustificare sempre, *a posteriori*, la distinzione della « Chiesa » culturale dallo Stato dei politici, si sostituisce il dibattito aperto, ma non evitabile, per una democrazia che impone agli « intellettuali » di « vivere intimamente il processo dello sviluppo del proprio paese, anche nelle più sgradevoli e meno aristocratiche esperienze ed opere » (p. 510).

Croce e Gramsci: sarebbe tentante, ma troppo facile, individuare tra questi due poli l'itinerario russiano, e misurare con due simboli definitivi il cammino percorso dal critico tra il 1919 e il 1947. Il che sarebbe manifestamente falso, se si intendesse delineare uno svolgimento del Russo dall'idealismo al marxismo, correlativo a un passaggio politico dal liberalismo al comunismo. E tradirebbe, soprattutto, il senso di quella tormentata dialettica di fedeltà-scoperta, che è l'« assillo » segreto del Russo: « una forma di profondo pudore davanti ai personaggi e agli avvenimenti della storia contemporanea », come egli ammonisce a proposito del Foscolo (p. 107), che solo spiriti meschini e ingenerosi hanno potuto non avvertire in lui, nelle sue stesse polemiche più scoperte e più dure. C'è nel Russo una contrariata esigenza di responsabilità che gli impone di testimoniarsi, di rifiutare quindi le tregue calcolate e i prudenti silenzi, ma presuppone un interno « tribolo », come egli direbbe, e una lucida vigilanza che è l'opposto della faziosità: « i partigiani troppo sbrigativi sono spiriti superficiali e volgari », scrive nella stessa pagina sul Foscolo. Per questo egli diffida particolarmente delle facili conversioni, della superficialità di quanti, « comunisti nella prassi », restano « crociani nella teoresi » (che è ammonimento valido, venendo da uno studioso privo di pregiudizi); e sceglie innanzi tutto, nell'attività di Gramsci, l'indicazione di un « aspro tirocinio del lavoro quotidiano », che, « in virtù del tenace travaglio e della perenne autocritica », migliora i singoli uomini, e da essi parte per « attuare il processo di tutta una società ». Interpretazione moralistica, certo, in cui risuonano, ancora una volta, gli accenti del giovanile ideale crociano: ma rinvigoriti da termini diversi, collocati, abbiamo visto, in una nuova prospettiva, e resi più aspri e intransigenti: « alla personalità umana egli guardava con feroce amore ed acume e satira mordente » (p. 511). In questo moralismo è la vera fedeltà del Russo a se stesso. Il rispetto profondo della personalità implica l'avversione « agli uomini che cedono a bruschi iati, a svolte senza ritorno », come scrive sempre a proposito del Foscolo, e suscita un culto quasi superstizioso dell'unità dell'individuo,

vagheggiato in una storia che non ne distrugga la *coerenza* interna: « lo svolgimento è sempre rafforzamento e un perfetto ritorno più pregnante su se stessi. L'unità è sempre presidio di forza e di originalità » (p. 52).

In questo senso, il ritorno su se stesso cui lo stimola la conoscenza di Gramsci significa innanzi tutto, per il Russo, un più netto « ritorno al De Sanctis », palese anche stilisticamente in queste pagine: « C'era in lui la pianta dell'uomo di scienza, ma della scienza che nasceva dalla vita e ritornava alla vita » (p. 511). C'è, del resto, un'analogia di situazione tra questo Russo a suo modo *gramsciano* e l'ultimo De Sanctis, il quale pure avvertì, in altro contesto e in termini diversi, i limiti politici oltre che artistici della cultura idealistica e romantica, e giunse così alle soglie di una crisi *ideologica*. È la stessa « logica fondamentale », potremmo ripetere col Russo: quella di un pensiero sempre pronto a *storicizzarsi*, a definirsi in una concreta realtà contemporanea, e quindi sollecitato ad approfondire la propria tematica, oltrepassando i propri limiti interni e rispondendo anzi ai suggerimenti vitali della propria attività. Il Russo non ha mai ceduto a quella particolare tentazione accademica che consiste nel trasformare la propria pigrizia mentale nella vacua e fittizia coerenza del proprio *sistema*. Egli intuisce la gravità della crisi storica e culturale: ne vede chiaramente la necessità, se non tutta la portata. Perciò non accetta passivamente la problematica di Gramsci, ma nemmeno la rifiuta: ne riconosce il valore positivo, l'arricchimento di metodo che essa comporta, e sente il bisogno di immetterla nel circolo vivo della cultura italiana, anche universitaria.

L'indicazione di un Gramsci « maestro » è dunque valida a significare un movimento operoso del Russo, e nella sua moralità civile, e nel suo mestiere di critico. Che le pagine consacrate al Verga e al Di Giacomo, che seguono immediatamente nel volume (pp. 513-534), siano state scritte, come egli avverte in nota (p. 513), per rispondere ai « voti » che Gramsci aveva fatto leggendo in prigione i suoi due saggi giovanili, può parere omaggio aneddotico: è però notevole che egli senta il bisogno di riprendere il discorso, di mettere i giudizi di un tempo alla prova di nuove istanze storiche e critiche. Sono, più che saggi, appunti, dove la riflessione sorge in margine al ricordo personale o al materiale documentario. Ma l'attenzione si volge mobilmente alla società e alla cultura che deteminano la formazione dello scrittore (la Sicilia della regione catanese, il « Reame di Napoli »), ai modi specifici del rapporto che lo scrittore stabilisce con questa realtà storica (una « sconsolata visione della vita » per il Verga, nel quale il senso fortissimo dell'ingiustizia è però legato alla certezza che il mondo feudale è al tramonto; l'amorosa e nostalgica esumazione del passato, per il Di Giacomo), alla qualità e al tono della rappresentazione artistica che ne risulta (l'alternarsi nel Verga di una « mesta cantilena » e di « un'aspra satira », l'immediata partecipazione, nel Di Giacomo, a un mondo dialettale, a sentimenti corali del popolo napoletano). Il Russo viene così misurando la resistenza di certi canoni interpretativi; e si accorge che il *problema critico* non è più solubile con la meccanica *separa-*

*zione* dell'ideologia dell'uomo privato dal « mondo artistico » dello scrittore, né con la soggettiva *distinzione*, all'interno di questo, tra poesia e letteratura; che esso richiede un esame delle *contraddizioni* che questi scrittori presentano nella loro storia di *intellettuali*, nel senso gramsciano del termine, e un'analisi puntuale dei risultati artistici in cui esse si risolvono dinamicamente e si concretano. Specie nelle pagine sul Verga (del 1952) avvertiamo un intimo rovello, quello che ha sempre pungolato il Russo nei ripetuti « ritorni » a un tema mai esaurito (si pensi all'introduzione *ricciardiana* del 1955, e alle lezioni radiofoniche stampate nel 1959): l'accento del critico batte ora sul « poeta della povera gente » — e non, cattolicamente, degli « umili » —, su un pessimismo più intimamente legato all'osservazione sociale, dunque sulla « solitudine deserta » di un mondo che contiene in sé « un grido di protesta », e colloca il Verga tra gli scrittori « che non profetizzano un nuovo assetto sociale, ma lo preparano intanto e ne suggeriscono dolorosamente la fatale necessità » (p. 518). Il Russo risponde, implicitamente, alle rapide contestazioni di Gramsci, ma ne accetta i presupposti. L'indicazione del *senso sociale* di un'opera, il rilievo dato al carattere *popolare* di essa, nascono da un nuovo interesse del critico, che non si allontana dalla considerazione della poesia, ma tende a coglierne la genesi e a situarla in una più concreta dimensione storica. In questa direzione dunque, per il Russo, si può oggi motivare e stimolare una nuova lettura.

A questi abbozzi provvisori e meno sistematici, che si spiegano come tentativi di una ricerca critica più complessa, risponde una posizione sempre più netta del Russo sul piano etico e politico. Non a caso il volume si chiude col breve *Messaggio agli amici romeni* del 1959; il Russo stesso avverte, in nota, che l'inclusione di questo « articoletto » non deve parere strana; se, volendo « fare la storia del tramonto del letterato », è giusto che egli dia la prova dell'« unità » che ha « realizzato.... tra la *sua* vita letteraria, la *sua* coscienza morale, e il *suo* avviamento politico » (p. 535). Si noti la giustezza dei sostantivi: il Russo rimane fedele alla sua esigenza *unitaria*, ma non identifica, meccanicamente, metodo critico, norma morale e attività politica. È sempre viva, in lui, la coscienza della sua qualità di intellettuale, della « funzione che ciascuno di noi, per quanto modesta, esercita nella vita di tutti i giorni, con la sua opposizione religiosa » (p. 96). Sono parole che il Russo aveva scritte nel 1947, interpretando il personaggio di Jacopo Ortis. Ma « Chiesa » e « Stato », per riprendere la metafora, costituivano già i termini di una necessaria e vigorosa dialettica all'interno di ogni individuo: « se Jacopo », aggiungeva infatti il Russo, « si acconciasse a questo suo ufficio di uomo di religione, senza contrasti e tutto soddisfatto del suo diverso ufficio, egli interpreterebbe la sua religione nel senso dell'ozio e non nel senso della virtù » (p. 99). Proprio questo senso della virtù, che impegna ogni uomo a « travalicare i limiti della sua personalità e potenza meramente morale », sollecita il Russo del dopoguerra (il direttore di « Belfagor »); e lo porta, anche nel campo politico, a spostare la visuale dal passato, dalla storia di

cui si è eredi, al futuro che si profila, alla storia al cui processo è necessario collaborare.

Nel *Messaggio*, il Russo riconosce allora la forza di un « mito » nuovo (mito nel senso russiano, di ideale motore di un periodo storico), quello « socialistico », che domina il nostro secolo come quello della « nazione » trionfò nell'Ottocento. E come l'Italia compì allora la sua unità nonostante le difficoltà e le sconfitte, così ora « il comunismo avanza in tutto il mondo » nonostante « le parziali lacune o ingiustizie » inerenti a tutte le vere rivoluzioni: « Quando un movimento nuovo, serio, concreto, si accenna nella storia, esso fatalmente si compie per la forza intrinseca di tutte le occasioni concorrenti e della sua stessa interna dialettica » (p. 536). Il Russo tende ad effettuare, in questo modo, una *storicizzazione* idealistica del movimento socialista: il che non implica, in lui, né un superficiale avvenirismo né un passivo lassismo morale. Egli pensa anzi che, rispetto a questo moto, è doveroso « prender partito »: o tra i « conservatori e i reazionari », o tra i « progressivi e i rivoluzionari ». Questo atteggiamento giacobino, questo rifiuto *machiavellico* (nel senso paradigmatico caro al Russo come a Gramsci), della « terza forza » come alibi morale e politico (« per non perderci nelle vane e irrequiete attese, o opache e livide speranze.... »), costituiscono l'originalità della sua posizione; e segnano il progredire di una « mente liberale », qualificano, secondo il Russo, la regola di un « liberalismo metapolitico » che è « valida per tutte le età e per tutti i regimi ». Lo storicismo del Russo vuol dunque ricollegarsi alle istanze più valide del magistero del Croce, il quale pure aveva difeso, contro la scolastica e astratta coerenza dei filosofi *puri*, ignoranti e indifferenti, l'*impurità* di quelle verità che fanno avanzare la civiltà umana: ma ne supera la lezione complessiva, rifiutandone le contraddizioni e la stanchezza. Il suo storicismo non è più rivolto, come quello del Croce, alla conservazione di un processo compiuto, a salvare le istituzioni; bensì alla partecipazione a un moto in sviluppo, a stimolare la rivoluzione con un costante intervento *religioso*. La sua lunga polemica contro tutte le forme di letteratura trova qui la sua conferma suprema. La rinnovata fiducia del Russo nella propria funzione di maestro nasce da una concreta responsabilità sociale e politica: da una rapporto attivo col « movimento nuovo, serio », appunto, della storia, cui l'intellettuale, come il poeta, collabora in modo aperto e indipendente.

L'ultima parte del volume costituisce, dunque, uno « scorcio etico-politico-letterario » sul Russo stesso: la storia del tramonto del letterato dall'Otto al Novecento presuppone la storia del Russo, nell'interezza della sua personalità. Questi saggi sono anche, e più scopertamente, gli appunti per un'ellittica autobiografia morale e mentale, un contributo provvisorio, perché ancora aperto verso il futuro, a una critica di se stesso.

La conclusione di questo lungo discorso? Il « tramonto del letterato » non è una *formula*, che valga a determinare una statica coerenza del volume, ma un *problema*, che segna il progredire del Russo: un simbolo eloquente, dun-

que, del suo itinerario critico. Perciò era necessario soffermarsi su queste pagine, anche per dissipare un possibile equivoco: all'*armonia* del saggio di stampo crociano tende infatti a sostituirsi, come principio attivo della nuova critica, la *contraddizione,* più aderente alla complessità storica. In questo senso il volume va letto, direi, a ritroso: per controllare questo itinerario nella concretezza dell'esercizio critico, nei saggi più ampi dall'Alfieri al Pascoli. Non si tratta, infatti, di postille a « ritratti » già elaborati, né di semplici aggiunte alla « serie »: bensì di un nuovo esame dell'opera dei vari scrittori condotto sotto l'aspetto essenziale della loro responsabilità storica, cioè, come scrive il Russo, della « politicità trascendentale che c'è sempre nell'opera di tutti gli scrittori seri e profondi » (p. VII). La formula, di lontana derivazione gentiliana, non è un rigido canone d'interpretazione: è piuttosto il punto d'avvio a una ricerca libera, spesso tormentata, nella quale il Russo riprende e sviluppa, innanzi tutto, gli spunti più vitali del suo pensiero critico. E, in primo luogo, il concetto del fondamento storico, *impuro,* della poesia: « la poesia non è una barbarie naturale, ma è una barbarie che si ha per conquista », scrive in polemica con l'interpretazione vichiana del Croce: « Essa non è all'origine, ma nell'evoluzione di un processo storico » (p. 189). Prodotta dalla storia, la poesia ritorna alla storia, agisce in essa: « a dire il vero, la letteratura più disinteressata ci si manifesta sempre come la promotrice e la nutrice nascosta di guerra e rivoluzioni e rinnovamenti » (p. 213). Così scrive il Russo nell'articolo su *I poeti-numi del 1848,* nel quale cerca di determinare più esattamente il metodo della propria ricerca. Esso implica il rifiuto « della vecchia concezione arcadica e claustrale della letteratura e della poesia », se è vero che il poeta « non vive in un'atmosfera rarefatta, ma è radicato profondamente nell'*humus* storica dei suoi tempi ». Ne consegue un'acquisizione metodologica valida per il poeta come per il critico: « Un poeta che appaia privo di politicità o è un poeta povero di poesia o è difetto del nostro angusto acume di storici, che non riusciamo a vedere questa sua più nascosta logica politica » (p. 214). Donde i limiti sia della « storia astratta » della tecnica letteraria, sia della « discriminazione necessaria, ma non esauriente » di poesia e non poesia: il che non significa un ritorno « alla vecchia idea romantica, che la poesia si faccia ancella della politica ». Il rapporto *politico* del poeta con la storia è concreto, ma mediato: come scrive il Russo, immaginosamente, « nitido il verso suonerà al poeta; ma quel verso nitido ribolle dentro di tutta la febbre della storia, a cui gli uomini che vengono dopo attingono dolcezza ma anche furore di vita e di combattimenti » (p. 215).

L'intento del Russo è quello di indagare più a fondo i modi particolari di questo nesso tra nitidezza poetica e febbre storica: questa è la dinamica interna del volume. Nel quale tendono a fondersi quelle che il Russo stesso riconobbe, altrove, come le sue « vocazioni » essenziali: quella di « critico letterario », e quella di « polemista etico-politico ». E il Russo ha continuato, certo, a svilupparle, nelle varie *sezioni* di « Belfagor » (e nella serie di « ri-

tratti e disegni storici », da una parte, e dall'altra in volumi come il *De vera religione* e *Il dialogo dei popoli*): ma mai in filoni assolutamente paralleli, perché esse cospirano sempre a una reciproca compenetrazione e arricchimento. Ciò risponde, del resto, a un tratto singolare della personalità del Russo, al senso acutissimo che egli ha sempre avuto della « missione » dell'intellettuale: già nel passato un tono pedagogico di origine gentiliana urgeva contro le armature della più dimessa conversazione crociana. Ma ora questa duplice istanza idealistica si dialettizza, per così dire, rispetto ai propri antecedenti e alle sollecitazioni di nuove esperienze; accetta il rischioso proposito di situarsi, a sua volta, storicamente. Il Russo evita così i pericoli insiti nella cultura che lo ha formato: nessun modo arbitrario di rendere *attuale,* contemporaneo, il poeta, con una prepotente sovrapposizione della propria personalità a un'esperienza necessariamente diversa; né, tanto meno, una storia della critica guidata da un problema puramente *estetico*, lo sbocco in una zona astorica di poesia e letteratura autonome. Il contatto del critico col poeta avviene su molteplici piani storici: rapporto del poeta col moto storico del proprio tempo, contratto dal Russo in alcuni *miti* essenziali: spiegazione storica della fortuna di un poeta, delle varie interpretazioni che sono state date (che hanno sempre una base politica, anche quando si tratta, machiavellicamente, di una politica « secondo l'ozio » e non « secondo la virtù »); coscienza storica, nel critico, delle questioni essenziali dibattute nella società in cui opera. Se non c'è grande poesia senza « politicità trascendentale », senza di essa non c'è neppur grande critica: « quando si blatera sulla inutilità della critica, si pensi sempre e si faccia contrizione che la critica degna di questo nome rappresenta non solo un lavoro di interpretazione letteraria, ma anche uno sviluppo della vita civile e sociale, filosofica e politica dei popoli » (p. 209). Fare storia letteraria significa dunque riconoscere, oggi, la politicità degli interpreti che ci hanno preceduto, storicizzare in questo modo il tema della *perennità* della poesia, e svilupparlo con una scelta responsabile rispetto ai problemi del proprio tempo. È questo, per il Russo, il magistero civile di ogni vero critico.

Tutto ciò spiega la particolare problematica dei saggi veri e propri, di cui darò solo un breve cenno, per rilevarne i temi a mio avviso più fertili: ché il mio scopo, in questa sede, non è il contributo di una recensione, né l'aggiunta di un capitolo alla storia della critica, ma piuttosto un'introduzione alla lettura del Russo fatta col Russo stesso, un tentativo di cogliere « il motivo più importante », come egli scrive spesso per i poeti, del suo discorso critico. Possiamo isolare, innanzi tutto, i saggi sull'Alfieri e sul Foscolo, che occupano la prima parte del volume e si distinguono anche cronologicamente dagli altri. Si noti che essi si ricollegano a un'assidua meditazione degli anni precedenti: del '40 sono un primo ritratto unitario del Foscolo e un commento a una scelta delle sue opere; gli studi alfieriani, dopo il saggio sulla *Vita* del '36, infittiscono dal '40 al '45, con una « lettura lirica » del teatro e con un esame puntuale dell'Alfieri « politico ». Dal 1946 al 1949,

il Russo ritorna sul saggio foscoliano, svolgendolo in un più lungo discorso su tutta l'opera, sul rapporto, in essa, tra politica e poesia, storiografia e critica, e allargando l'ambito della meditazione al Vico, al Cuoco, al Mazzini; nel 1949, condensa invece gli studi alfieriani in un saggio sintetico su *Vittorio Alfieri e l'uomo nuovo europeo*. Questo lavorio non risponde all'equilibrio *esterno* di un piano di studi: *individualismo* alfieriano e *storicismo* foscoliano sono i termini essenziali di un problema che occupa la mente del Russo, in anni di crisi drammatica e di trapasso dalla tirannide a una nuova democrazia. È il problema della libertà; ma individuato nei termini che i due poeti propongono, in modo acuto, all'inizio di una nuova storia: quando, venuta meno la giustificazione del *letterato* tradizionale, l'indipendenza dello scrittore appare inscindibile dalla necessità del suo inserimento in un moto culturale e civile. Il problema della libertà, come problema del rapporto dell'individuo con la realtà storica, si risolverà allora, inevitabilmente, nel problema specifico del rapporto dell'intellettuale col potere politico. Alfieri e Foscolo, nel pensiero del Russo, si integrano e si spiegano reciprocamente.

È questo il momento in cui il Russo rielabora il proprio storicismo. La prima tappa è, direi, una nuova qualificazione di esso, nel poeta e nel critico. Questo sforzo è evidente nei saggi sul Foscolo. Per l'Alfieri, il discorso potrà essere ellittico e perentorio, perché egli rappresenta, per il Russo, il momento della rivolta, un «agonismo estetico» che comporta il *rifiuto* della storia; per il Foscolo, sarà disteso e sinuoso, perché egli rappresenta il momento del *consenso*, un più complesso «agonismo storico e politico» dovuto a «un'impetuosa vocazione a una concreta esperienza storica» (p. 48). E questa si traduce non solo in un'opera poetica, ma in una meditazione e in un insegnamento precisi; arriva a una *consapevolezza* storica e critica che misura il contributo anche *ideologico* del Foscolo al moto di rinnovamento nazionale.

In questa prospettiva, la struttura armoniosa del saggio del '40 deve necessariamente spezzarsi. L'analisi più minuta dell'inquieto itinerario foscoliano è carica, ora, di una drammatica tensione, resa esplicita talvolta dalla passione del discorso. Nello sviluppo, infatti, di quello «storicismo doloroso» che si delinea nell'*Ortis* e «resterà il canone perpetuo di tutta la vita morale e mentale del Foscolo» (p. 54), il Russo mira a cogliere una dinamica sostanzialmente coerente, nonostante le apparenti involuzioni e contraddizioni, anzi, «la *contraddizione* che è sempre inerente al Foscolo» (p. 136). Disegno alla cui origine avvertiamo impulsi contrastanti, o almeno diversamente validi: residui di un culto, quasi, della personalità unitaria, di una sua perenne se pur astratta totalità, di una natura gentiliana più che crociana; ma anche la ricerca e l'esame di tutti quei concreti elementi storici e testuali che potrebbero infirmare l'assunto, e introdurre un metro di giudizio *esterno* alla personalità dello scrittore. Sicché dall'ipotesi del Russo derivano risultati, per così dire, ambivalenti: nei quali la resistenza di certe formule del passato, elementi spesso discordanti nel filo del nuovo discorso,

sprigiona, proprio per la tensione prodotta da più recenti interessi, un giudizio più vigoroso, un efficace approfondimento di alcuni motivi.

Così da una parte sono reperibili alcune forzature del testo, per uno scopo che non sempre appare essenziale (penso, per esempio, al tema dell'atteggiamento antinapoleonico del Foscolo: il Russo, pur accettando, per la famosa lettera del 17 marzo dell'*Ortis*, le conclusioni della rigorosa filologia del Fubini, mira, mi pare, più a una coerenza astrattamente morale, che concretamente storica: col pericolo di disperdere la complessità della *situazione*, oltre che dell'*esperienza* politica del Foscolo); o qualche raggiustamento cronologico, anche se in questo caso può valere per il Russo l'osservazione che egli fa sui frammenti machiavellici del Foscolo: « la generosa astuzia cronologica è una forma di filologia tipicamente foscoliana, quella filologia sempre subordinata ad un interesse etico-politico in tutti gli scritti del Foscolo » (p. 141). Dall'altra, e ben più considerevole, la capacità di mettere in rilievo, in un preciso contesto storico, l'elemento positivo di una contraddizione: la « novità rivoluzionaria » dello « storicismo anticlaustrale », laico, del Foscolo, che si profila già nella *Notizia intorno a Didimo Chierico*, e, liquidando culturalmente la « polistoria » imponente ma « impassibile » e cosmopolita del Settecento, ha un significato nazionale anche *politico* più importante dell'apparente affievolirsi della passione politica stessa (p. 128); la funzione stimolante della « polemica antiscientifica », che « potrebbe essere censurata » in sé, ma intende richiamare in realtà ai « problemi religiosi e politici » il « volgo » degli scienziati puri, astratti dalla vita (pp. 130-134); lo spostarsi dell'accento, negli scritti sul Machiavelli, « dalla *libertà* all'*indipendenza* », che è la « caratteristica angusta ma necessaria » del pensiero politico di quel periodo (p. 142); e potremmo continuare. Il dibattito è sempre vivacissimo: ma è anche chiaro che il Russo potrebbe giungere, per questa via, a una storia direi crociana delle contraddizioni, cioè a una giustificazione generale, e autonoma, di quella *contraddittoria* unità che è propria del Foscolo.

Il Russo avverte il problema: che diviene irrecusabile quando egli passa dalle contraddizioni *interne* di questo storicismo a una valutazione complessiva di esso, cioè a un giudizio sulla *scelta storica* fatta dal Foscolo, e quindi sulla funzione essenziale dello storicismo idealistico nella cultura e nella società italiana. Contraddizione di fondo, che il Russo non intende eludere, a costo di aprire un dilemma nel suo discorso critico. Rimproverarglielo, sarebbe vacua pedanteria di storici coerenti solo perché inerti. È qui, in realtà, il nodo più drammatico di questo pagine, perché il Russo mette in questione il suo stesso storicismo. Accettando il rischioso passaggio dall'indagine che comprende e *giustifica* a quella che spiega e *giudica* l'uomo nella storia, egli riconosce, in essa, quella possibilità, nell'ambito di un certo contesto, di scelte e di rifiuti, quella concreta libertà che valgono a definire, oggi, la responsabilità del nostro *pensiero* ed il suo legame con la nostra *azione*.

Non si tratta, si badi bene, della pesante sovrapposizione di un canone

politico alla valutazione estetica, ché « un Foscolo tutto politico sarebbe un'astrazione, come è stata un'astrazione un Foscolo *tutto* poeta » (p. 84); né di una meccanica trasposizione, all'interno del problema politico, del presente nel passato, perché il Foscolo « non poteva essere uomo di spiriti democratici: Mazzini e Cattaneo sono ancora di là da venire » (p. 82). Osservazione, questa, discutibile, perché non tiene conto della formazione giovanile del Foscolo: ma il Russo ritrova intatto il problema esaminando la prolusione del 1809 sull'*Origine e i limiti della Giustizia*. E si tratta, chiaramente, di un problema *ideologico*, di grande portata storica: « Ma lo storico.... dovrebbe riconoscere pure il limite di quel troppo prematuro « storicizzarsi » del pensiero del Foscolo, che sorpassa, senza averlo vissuto profondamente e direttamente, il pensiero degli avversari, quello che con una sola parola si suole chiamare il pensiero giacobino. Noi, per opera del Foscolo, del Cuoco ed altri minori pensatori, si dovrebbe concludere, avemmo in Italia.... un grande privilegio, che fu però anche la nostra angustia e la nostra remora » (pp. 161-62). Si notino i condizionali, la forma dubitativa con cui sorge il problema: indizi di un interno travaglio, che il Russo rivela più apertamente in una nota polemica contro quei « critici marxistici » che esalterebbero il pensiero illuministico denigrando il movimento romantico (p. 165). Ma è certo che ponendosi, evidentemente nei termini di una polemica etico-politica, il problema del giacobinismo italiano, egli riconosce il valore di un tema cruciale nella storia italiana: giungendo ad affermare che « questo precoce storicismo necessariamente fiaccava sul nascere ogni spirito insurrezionale ed eversivo » (p. 162).

L'acuta coscienza del problema, nuovo per il Russo, spiega del resto l'inserimento in questo volume, tra l'Alfieri e il Foscolo, della conferenza più tarda (1955) su *Giovanni Fantoni arcade e giacobino,* dove il tema viene ripreso e situato nella zona del costume, oltre che nella storia della cultura; e l'esclusione, d'altra parte, dei saggi sul Monti e sullo stesso Parini. Naturalmente il Russo non trascorre a un processo del Foscolo e del Cuoco: il « loro limite » è innanzi tutto il risultato di una scarsa penetrazione del « razionalismo » nella cultura italiana, sì che la Rivoluzione, « trapiantata in Italia, doveva necessariamente fallire, perché la mente degli italiani era troppo imbevuta di provvidenzialismo cattolico, e successivamente di provvidenzialismo vichiano » (p. 162). Il Russo pensa alle *élites* intellettuali, alla loro funzione durante la crisi rivoluzionaria: « Noi fummo già col Foscolo e col Cuoco troppo debolmente razionalisti, e questa aristocrazia mentale rappresentò la nostra debolezza di uomini d'azione » (p. 164). La continuità di certi temi culturali dal Sette all'Ottocento, su cui insiste la storiografia idealistica, si presenta allora al Russo nei suoi limiti, nella sua interna contraddizione: « Se il romanticismo nacque precocemente in Italia con la *Scienza nuova* di Vico..., esso al tempo stesso soffocò il gusto astratto di una rivoluzione giacobina, facendola ripiegare sulle tradizionali premesse della vecchia civiltà cattolica. *È il pericolo immanente a tutta la tradizione*

*storicistica* » (p. 164). Benché il Russo affermi, in nota, di voler « rendere giustizia al romanticismo e all'illuminismo insieme » (p. 165), è chiaro che il ripensamento della propria cultura crociana arriva qui al limite della rottura, e pone, oggettivamente, l'esigenza di un nuovo metodo. La conclusione sul Foscolo è infatti un'interrogazione reticente, un dubbio che apre la via a una diversa ricerca: « il Foscolo, scrittore laico e anticlaustrale, non cedette forse, senza accorgersene, alle pressioni del vecchio provvidenzialismo cattolico, sia pure trasfigurato attraverso il provvidenzialismo vichiano? » (p. 164). Ma già il Russo può dare nuovo rilievo, rispetto alla consonanza tra il Foscolo e il Cuoco, allo sviluppo, che è anche antitesi, dal Foscolo al Mazzini.

Questo processo di revisione dello storicismo si ripercuote, paradossalmente, sull'Alfieri, suscita una più esplicita esaltazione del suo individualismo. Non è tanto la reazione di un temperamento, né la riscoperta, contro le *difficoltà* della storia, di un'affinità psicologica e morale. Il colloquio col poeta è sempre legato, nel Russo, al colloquio col proprio tempo; e talvolta in modo strettissimo, come in questo caso. Nei saggi dal '42 al '45, infatti, il Russo, anche per una comprensibile reazione alle vicende di quegli anni, pur insistendo sul valore morale e lirico della libertà « apollinea » dell'Alfieri, è attento sia a segnare « il limite » del suo « sentire » individuale e nazionale, sia a seguirne le « degenerazioni » successive nel « falso titanismo, malattia degli individui e dei popoli »; e si augura che l'« epifania » di questa aristocratica libertà di « superuomini » diventi « demofania », e che il mito della nazione si rigeneri nel nuovo « concetto di comunità europea » (cito dal primo volume dei *Ritratti e disegni storici*, nell'edizione del 1946; pp. 136-140). Dal '45 al '49 molti problemi, così politici come metodologici, si sono chiariti. Il Russo non attende più a *democratizzare* Alfieri, ché anzi esalta in lui « il feroce gusto dell'individualismo » (p. 18), e proprio rispetto al mito della « socialità » che appare ora predominante; né si propone un antistorico ritorno all'insegnamento di un poeta che pur considera « vivente maestro nella civiltà contemporanea »: « ciò che non vuol dire », osserva il Russo, « che noi si aderisca a questo suo verbo troppo carico per noi di elementi illuministici e romantici: soltanto si dice che di lì comincia la novella storia dell'uomo europeo » (p. 28). L'Alfieri « è un eterno contemporaneo nostro » non solo « nel senso per cui la poesia.... si rinnova sempre nelle nuove interpretazioni dei critici e dei lettori » (il che è dimostrato da una rapida storia della fortuna dell'Alfieri), ma « anche in un senso più lato, per la particolare vitalità che si sprigiona da tutta l'opera sua » (p. 9). Questa vitalità di un Alfieri fondatore di una nuova storia non consiste solo nella generica affermazione di una « realtà superumana », in un mito della libertà perenne come la poesia della libertà: su questo piano la libertà alfieriana potrebbe risolversi nelle pagine del Russo, come l'armonia dell'Ariosto in quelle del Croce, in una continua se pur commossa tautologia critica. Essa è in realtà il risultato di una *contraddizione dinamica* che situa *storicamente*

la personalità dell'Alfieri, ed è avvertita, mi pare, ed espressa più chiaramente in questo saggio del Russo: l'intolleranza alfieriana nasce da un riconoscimento definitivo della realtà storica e più propriamente politica, è correlativa ad esso; e la « ritrosia antistorica » dell'Alfieri non avrebbe nessun valore, non esisterebbe nelle sue stesse asprezze, senza questa scoperta decisiva: che la letteratura è inconcepibile fuori di un consapvole se pur arduo rapporto con una realtà la cui conformazione politica è ormai irrefutabile. All'« individualismo di tipo petrarchesco-degenerato, tutto chiuso in se stesso, egoistico, idillico, infecondo », si contrappone allora il nuovo « individualismo di tipo alfieriano, che è lievito e sollevamento di storia » (p. 20).

Questo è l'accento nuovo del saggio del '49. La stessa definizione della poesia dell'Alfieri è più strettamente connessa con le sue contraddizioni storiche: la sua posizione, « assurda » in sé, se considerata come semplice rifiuto di quella « tirannide che è la vita e l'adattamento politico di tutti i giorni » (p. 10), è valida storicamente, se avvertiamo in essa il giacobinismo di un poeta che tende « a un totale rinnovamento di poesia e di storia ». E quanto poteva esserci di germinalmente decadente, quasi di proustiano avanti la lettera, è stato detto, nell'immagine giovanile e immacolata, e tutta lirica, dell'Alfieri dei vecchi saggi, si rinvigorisce ora in un più storico e tragico dissidio: nello spirito « sovversivo » di chi, liquidata la letteratura cesarea, « vuole sempre sbastigliare una qualche vecchia fortezza » (p. 19), e insieme sconta, come era avvenuto nei periodi di crisi qualitativa della storia italiana, la propria solitudine, l'incapacità di procedere oltre, al momento costruttivo: « Egli è il poeta di una tragica perplessità del cuore umano; come il suo Saul, anche lui a vicenda vuole e disvuole una stessa cosa » (p. 15). D'altra parte, la definizione di questo nodo storico *libera*, per così dire, il critico rispetto al problema dell'*attualità* dell'Alfieri: « È certo che quando noi avvertiamo un rilassamento della nostra vita morale che si accomoda senza rivolta alla realtà trionfante, il mito dell'Alfieri poeta di questo momento geloso dello spirito umano, insofferente dei vincoli della troppo cauta ragione, torna ad avere il suo trascinante valore » (pp. 9-10). L'Alfieri rappresenta cioè il momento dell'intransigenza morale, di un anticonformismo necessario anche « in questo nuovo faticoso dibattito, in cui il letterato uomo sparisce nella sua superbia di letterato, di apolide, di uomo ospite dei propri libri, e si fa solamente uomo fra gli uomini » (p. 18). Lo spirito di indipendenza non è originato, nell'Alfieri, da un'eccitazione egocentrica, ma dalla consapevole accettazione di un moto storico: perciò il suo individualismo è anche oggi un valido antidoto alle insidie dei « fautori della disciplina gregale », e « non va mai conculcato, anzi deve essere rispettato », perché esso è « impulso creativo, spirito di.... corroboramento di quanti miti la storia nuova venga sempre elaborando, dalla *nazione* alla *società*, dalle *classi* ai *partiti* » (p. 20). Il legame del poeta con la storia motiva e legittima la sua indipendenza dai politici: il Russo dibatte qui il problema del rapporto concreto tra letteratura e politica che aveva attirato l'attenzione anche di Gramsci (si vedano,

per esempio, le pp. 13-14 di *Letteratura e vita nazionale*). Ma solo se comprendiamo la « scoperta lirico-pedagogica dell'Alfieri », che cioè « non può esistere il letterato puro, che interpreti la sua solitudine come disinteresse dalla *res publica,* e voglia servire docilmente ai potenti, solo perché la politica non è mestier suo » (p. 19), noi possiamo capire perché « tutta l'Europa contemporanea si *aggiri* ancora attorno al problema agitato dall'Alfieri, del letterato protetto e del letterato che non si lascia proteggere » (p. 17). Il moralismo del Russo esce rinnovato e rinvigorito da questa costante disamina delle ragioni del proprio storicismo.

Sull'Alfieri e sul Foscolo si polarizza dunque, in anni politicamente decisivi, il lavoro critico essenziale del Russo. Sono scrittori sorti relativamente tardi nel suo spirito: ma egli stesso ci avverte che « vi sono scrittori che riposano nella nostra mente più o meno lunga stagione e ci si rivelano solo quando si è compiuto un ciclo di esperienze, per cui quel poeta e quello scrittore si trovano come absorti nel nuovo mondo morale e mentale formatosi dentro di noi » (p. 187). Rispondendo a problemi urgenti, l'Alfieri e il Foscolo danno nuova linfa al suo vigore critico: storia e libertà, politica e cultura, Stato e individuo, studiati nei loro rapporti in un momento nodale della nostra storia letteraria, sono le note dominanti nel ragionamento del Russo. E la negatività dell'individualismo irresponsabile e dello storicismo « provvidenzialistico » viene chiaramente individuata: l'analisi storica delle contraddizioni si riassume in una prima lezione di carattere etico-politico. Il che non distrugge, naturalmente, il tessuto del discorso critico e culturale: ma lo dispone e lo fa progredire secondo gli impulsi della nuova « passione » dello studioso. Passione, del resto, che il Russo riconosce come connaturale a ogni indagine storica: « La storia non è il semplice fatto oggettivo, ma è anche passione che noi immettiamo in quell'oggetto » (p. 88). È questa un'ellittica definizione del suo *stile* critico.

Si potrebbero anche notare, in questa revisione che il Russo opera dei propri strumenti critici, oscillazioni di formule, riprese e correzioni di concetti, scatti improvvisi di un nuovo discorso sul filo del vecchio: segni di una struttura critica i cui elementi tendono a moltiplicarsi, e cospirano a una più complessa unità. C'è, in questo *discorrere* più libero, un Russo sempre vigile, direi anche più teso e talvolta inquieto. È un aspetto della sua critica che si fa evidente nella seconda parte del volume: quando egli passa dai « poeti-numi » del '48, il cui insegnamento si prolunga in « due uomini per eccellenza laici, Giuseppe Mazzini e Francesco De Sanctis » (p. 233), alla storia del secondo Ottocento e del primo Novecento. A un moto ascendente, che si rifletteva nell'animo del critico, succedono un'involuzione storica e una crisi culturale profonda, che si propongono al Russo in una prospettiva nuova, e richiedono una problematica sostanzialmente intatta. Nel saggio del '19 egli aveva già tracciato, dal Parini e dall'Alfieri fino al Carducci e al Verga, le linee di un'evoluzione positiva dell'« uomo » moderno (p. 473): in questo schema si introducono, ora, le distinzioni e le contraddizioni. Il Pa-

scoli e il D'Annunzio non appaiono più fenomeni *patologici* di un'improvvisa malattia morale; la crisi si manifesta già col Carducci. E il Russo comincia a individuarla, studiando, nel 1950, *La fede politica e il nazionalismo letterario del Carducci.*

Non è mio compito, in questa sede, esaminare minutamente i saggi dal Carducci al Pascoli: mi basterà un'osservazione di fondo. Il discorso etico-politico si rivela, ben presto, insufficiente: risultando impossibile l'enucleazione di un fondamentale *mito* storico, rispetto al quale misurare l'atteggiamento di uno scrittore. Il discorso, cioè, non concerne soltanto il rapporto dell'uomo-scrittore con la storia, ma investe tutta questa storia, che va preliminarmente esplorata. Il Russo lo avverte sempre più nettamente: è sintomatica, per esempio, nella lettura del 1960 su *La letteratura garibaldina,* la preferenza accordata al Bandi, per la sua « visione realistica dei Mille », piuttosto che alla « leggenda garibaldina » dell'Abba. Questa coscienza rende più complesso lo schema critico, rompe continuamente l'analisi letteraria, costringe il Russo a un esame sociale-politico oltre che politico-letterario (soprattutto per il Carducci e per il Fogazzaro). E il discorso oscilla mobilmente tra la valutazione dello scrittore in quanto testimone (che *rappresenta* un'epoca perché è il *prodotto* di una società, di una classe, di un ambiente culturale), e il giudizio dello scrittore in quanto poeta (il quale, *rielaborando* in modo originale una sensibilità, si fa anche *produttore* attivo di temi psicologici e letterari); e rivela, in questo modo, una perplessità, spesso dichiarata, nel definire una poesia o una letteratura rispetto alle quali non sono chiare le *responsabilità* rispettive dello scrittore e della società (perplessità manifesta, per esempio, nei saggi sul Fogazzaro, in un alternarsi di severità e di indulgenza; o nell'« ambiguità » su cui conclude e sospende insieme l'analisi della poesia pascoliana).

Si ripresenta perciò al Russo la contraddizione che si era manifestata nel Croce: tra il Croce, per intenderci, della *Storia d'Italia,* e il Croce di tanta parte della *Letteratura della nuova Italia*; tra lo schema idealistico di un'idillica storia etico-politica, e la soluzione moralistica dei problemi che sorgevano quando questa storia veniva smentita sul piano culturale. Il Russo non subisce passivamente questa contraddizione: l'assume, piuttosto, drammaticamente, come nel saggio sul Carducci, dove egli tenta in ogni momento di *giustificare* il Carducci, e di spiegarne gli aspetti positivi all'interno di elementi negativi che egli coglie con coraggiosa acutezza. Sono, direi, le pagine più patetiche del volume: col Carducci, tutta una parte della personalità e della storia del Russo viene sottoposta a una dura revisione. Respinta, giustamente, la coerente apologia del Croce, egli non accetta neppure il bilancio, altrettanto coerente in una nuova prospettiva critica, del Sapegno: il Russo vuol cercare pazientemente la sua via, accumula gli elementi di un giudizio, suggerisce e corregge delle formule. E la polemica con la critica marxistica si fa più esplicita, talvolta secca e aspra. Il che è ben comprensibile, ma per ragioni inerenti al profondo travaglio e alla serietà dello

spirito del Russo: egli scopre via via che una storia della letteratura moderna implica, in realtà, una storia della *borghesia* italiana. Perciò egli lascia cadere, momentaneamente, formule puramente culturali, come quella del decadentismo (p. 394): lo interessano le correnti ideologiche e i movimenti politici reali; e il dialogo più teso e appassionato è quello che istituisce col pensiero marxista. E, assumendone, implicitamente, alcuni modi di indagine, egli giunge a *situare* storicamente la sua stessa cultura: basti citare le pagine acute in cui scopre la sostanziale complicità di borghesi « conservatori » propria del Fogazzaro e del Croce, nonostante le divergenze ideali o estetiche (pp. 284-286); o, in altra sede, il deciso ricupero di Pirandello, pure in sottintesa polemica col Croce (pp. 405-406). Il Russo mira a diventare, in questi saggi, uno storico della società e della cultura italiana; non solo perché avverte che tale indagine è necessaria a un'inchiesta sulla poesia, ma perché in essa si realizza compiutamente l'esigenza etico-politica della propria ricerca. Questi saggi apparentemente slegati testimoniano, in realtà, il continuo progredire della sua meditazione e del suo impegno concreto. Il giovane reduce che esaltava l'Italia idealistica « di Vittorio Veneto » è divenuto il maestro più lucido, ma sempre battagliero, che scopre l'involuzione reazionaria della borghesia italiana, e smaschera i calcoli e le ipocrisie dell'imperante *ateismo* cattolico. Ma egli aveva già scritto, a proposito del Mazzini: « soltanto gli atei della patria, gli indifferenti, credono che il mito della patria sia sempre uguale in tutti i tempi » (p. 206).

Questo senso fortissimo del tempo, della storia, scandisce *Il tramonto del letterato*: in un dialettico arricchimento di storia indagata e di storia vissuta e testimoniata. Testimonianza che si trasmette per il tramite di un colloquio ininterrotto coi poeti, coi critici, col lettore; con quel fervore che invita chi legge alla partecipazione e al dibattito, come avveniva nel De Sanctis. È questo l'aspetto *popolare* della critica del Russo, proprio di chi, pur non ignorando i veri problemi, non si rivolge solo a dotti colleghi e a pochi specialisti, ma guarda a un pubblico più vasto; mirando alla formazione di intellettuali nei quali la lettura e lo studio della poesia siano davvero cultura e responsabilità civile, cioè parte integrante della loro vita morale e politica. È la critica interpretata « secondo la virtù »: quella virtù che fa del Russo un maestro.

MARIO BARATTO

## IL DIRETTORE DI « BELFAGOR »

Non già per i giovanissimi di allora, per i quali un po' tutto era bello ed interessante nella sua varietà, ma per chi ripercorra, oggi, il panorama folto e vivo delle riviste di politica o di cultura che videro la luce in Italia nei mesi immediatamente successivi alla liberazione, « Belfagor », la « rassegna di varia umanità » che Luigi Russo cominciò a pubblicare da Vallecchi

a metà gennaio del 1946, può presentarsi ad un primo sguardo come una rivista per certi aspetti antica, quasi staccata dal fervore di rinnovamento dei tempi. Il titolo poteva sembrare una estrosità letteraria, prima che la vita e lo sviluppo della rivista, e successivamente l'assunzione come pseudonimo letterario e polemico del nome del diabolico personaggio da parte di un grande uomo politico italiano, non confermassero l'attualità e l'ampiezza della fortuna della novella machiavelliana. La stessa presentazione esteriore, con quelle pagine di piombo buttate giù l'una dietro l'altra a sezioni successive che si distinguevano soltanto per i caratteri sempre più fitti, col suo formato di ottavo grande ripreso da « La Cultura » di Cesare De Lollis e da « La Critica » di Benedetto Croce, poteva sapere di « ritorno » culturale in un momento in cui non soltanto i giovani in vena di esperienze di avanguardia tipografiche e letterarie, ma anche scrittori della generazione di Russo, educati al gusto preciso di una lunga tradizione editoriale, cominciavano a guardare con interesse e con ammirazione alle riviste « formato libro » che la Francia, tornata libera, faceva circolare per l'Europa, « a dimostrare che in quello che scriviamo c'è l'intenzione di restare ».[1] Antica, inoltre e a maggior ragione, poteva apparire « Belfagor » per quel suo annunciarsi, in modo prevalente seppure non esclusivo, come una rivista di studi severi, quasi tutta di critica letteraria, di filologia e di storia, senza concessione alcuna ai nuovi generi, letterari o pubblicistici, che si venivano delineando sulle riviste italiane di quegli anni, assai spesso, certamente, in forma dilettantesca, ma sempre, comunque, come espressione di una esigenza sinceramente avvertita di aggiornamento e di circolazione delle idee, di elaborazione di una nuova e più moderna unità culturale. Il richiamo alla funzione educativa e formativa degli studi e del loro severo tirocinio, la polemica contro gli improvvisi appassionamenti politici degli intellettuali, seppure ben lontani da quella contrapposizione fra l'interesse e la partecipazione alla vita politica e la ricerca scientifica, che qualcuno ha voluto di recente, non disinteressatamente, vedere nel « Proemio a Belfagor », sembravano contrastare, oltre che con le generali necessità dei tempi, con la passione con la quale gli amici a Russo più vicini, da Omodeo a De Ruggiero e a tanti altri, cercavano di mettere al cimento dell'esperienza delle battaglie politiche le speranze, le idee e i programmi maturati nella lotta ideale contro il fascismo.

Eppure, chi si volga a considerare il cammino che la rivista ha compiuto dalla sua fondazione ad oggi, nello spazio di sedici anni così densi di lacerazioni e di contraddizioni, di arresti e di involuzioni quali quelli che abbiamo vissuti, non può sottrarsi ad una constatazione: non soltanto « Belfagor » è fecondamente vissuta mentre si sono spente, e da molto tempo ormai, tante riviste che sembravano essere più all'unisono con il volgere dei

---

[1] Da una lettera di Piero Calamandrei a Pietro Pancrazi del 18 dicembre 1944, riportata in « Il Ponte », numero straordinario dedicato a Piero Calamandrei, Firenze, 1958, p. 298.

tempi, ma è venuta gradualmente crescendo col tempo, ha acquistato una varietà e una ricchezza di interessi assai superiore a quella che essa all'inizio aveva preannunciato, ha saputo attrarre fra i propri collaboratori studiosi ed intellettuali di orientamento ideale assai diverso, ma ha anche saputo presentare ed unire i risultati delle loro ricerche su di un piano combattivo ed impegnato, vera palestra di libera formazione degli intellettuali italiani. Senza venire meno alla sua caratteristica di recare l'inconfondibile impronta del suo direttore, presente ed attivo in ogni sua parte, « Belfagor » è venuta assumendo i tratti di una rivista assolutamente unica nel panorama culturale italiano, con un suo volto profilato e preciso; e ciò si deve al fatto che Russo non solo fu storico letterario, ma, usiamo pure l'espressione che egli fu uno dei primissimi ad adoperare, un « organizzatore di cultura ».[2]

« Io dico seguitando.... » avrebbe potuto in realtà scrivere Luigi Russo all'inizio delle pubblicazioni di « Belfagor », riprendendo il programma che aveva messo avanti a « La Nuova Italia », da lui fondata e diretta a Firenze fra l'inizio del 1930 e la metà del 1931, e che l'imposizione dei fascisti lo aveva costretto ad abbandonare. In quel programma era condensato in forma estremamente felice l'ideale di una rivista quale Russo traeva dalle necessità del proprio lavoro, dalla considerazione dei grandi modelli della cultura nazionale e che arricchiva con i fermenti del suo temperamento battagliero alla visione degli errori del proprio tempo. Una rivista di studi non specialistica, « una rivista generale di cultura », poiché « crediamo che non si possa avere il senso vivo e un po' fresco dei nostri problemi particolari, senza ripercorrere, nelle ore di libertà, questo periplo ideale intorno ai problemi generali della cultura nazionale »:

> Un Paese non si dice colto, perché ci sono degli uomini colti, ma perché c'è un ritmo unitario e organico di cultura, che ne investe la vita, in ogni suo angolo. Un Paese è colto se c'è un affiatamento spirituale fra i vari rappresentanti dell'alta cultura scientifica, e quelli della stessa letteratura militante, in modo che si determini una sensibilità comune, un gusto, un'aria di famiglia, e ci si conosca e riconosca senza troppi sforzi, e mediocri e ciarlatani siano confinati, senza eccessive parole, al loro posto. Un Paese è colto, se il singolo storico, o scienziato, o letterato, sente di parlare a un suo pubblico ideale, e non soltanto a se stesso e a un piccolo gruppetto di iniziati, ma nemmeno a una folla mondana, che solo per mondanità faccia le viste di interessarsi alle sue cose.... Un Paese infine è colto, se i migliori, per impulso non solo interiore ma anche per una pressione del mondo circostante, per un rispetto al mondo scientifico e artistico, sanno superare la grettezza di certe ambizioni e contese di persone, per guardare alla validità obbiettiva dei principî e delle opere.[3]

Ebbene, questo modello di rivista ideale, che, per quel suo guardare alla totalità della vita culturale del paese, sapeva più di De Sanctis che di Croce, poteva costituire negli anni del fascismo soltanto un miraggio ideale, lon-

---

2 Cfr. *Francesco De Sanctis e la cultura napoletana (1860-1885)*, Venezia, 1928, p. 359.

3 Cfr. *Elogio della polemica*. Testimonianze di vita e di cultura, 1918-1932, Bari, 1933, pp. 213-214.

tano e troppo difficile a realizzarsi. Negli anni della risorta democrazia italiana questo ideale di rivista di Russo, che pure aveva operato sotto il fascismo come un lievito potente e aveva prodotto gli esempi del « Leonardo » e de « La Nuova Italia », cominciava a trovare pratica possibilità di realizzazione, ma, insieme, vedeva insorgere di fronte a sé condizioni diverse e, per certi aspetti, impreviste: il convergere naturale degli interessi degli intellettuali italiani verso i problemi politici per tanto tempo negletti, il presentarsi sulla scena come forze organizzatrici di cultura non più soltanto di singoli studiosi ricchi di prestigio personale, ma dei grandi partiti politici di massa e l'affermarsi, quindi, nel campo della produzione culturale, di vincoli ideali nuovi....

La storia di « Belfagor » è in fondo l'adattamento e lo sviluppo in queste condizioni storiche nuove di quell'ideale desanctisiano di cultura nazionale, la conferma sostanziale di un'antica tradizione di cultura posta a confronto di una situazione diversa da quella che le era originariamente congeniale. Affermare che Russo non abbia avvertito le scosse di questo trapasso significherebbe negargli ogni sensibilità di fronte ai cambiamenti del proprio tempo e non cogliere un aspetto stesso della storia della rivista. Ma ciò che più interessa, e perciò occorre maggiormente indagare, è comprendere perché Russo seppe, a differenza di tanti altri della sua generazione e di formazione ideale affine alla sua, farsi centro di direzione e di organizzazione culturale nei tempi nuovi, mantenendosi sostanzialmente fermo ai suoi ideali, approfondendone però la natura e sviluppandone le implicazioni e i risultati.

Certo, chi ha conosciuto l'uomo Russo sa bene quali sue doti egli abbia profuso nel dirigere la rivista, quanta mole di lavoro e di passione egli vi abbia riversato. Ascoltatore paziente ed attento, di una pazienza e di un'attenzione che sembravano contrastare col brio prepotente della sua conversazione, dotato di una memoria tenacissima nel ritenere dati anagrafici e biografici di ogni specie sulle persone viventi, non meno che nel mandare e citare a memoria, *currenti calamo*, nel corpo di un periodo i versi dei suoi poeti, Russo aveva una sua curiosa geografia del mondo culturale ed umanistico italiano, davvero prodotto insieme di scienza e di esperienza, ricca di battute epigrammaticamente feroci, quanto di grande tolleranza verso tutto ciò che egli avvertisse come risultato di una sincera convinzione e di un meditato lavoro. Ma questa passione, questo interessamento, ben lungi dal risolversi in dati psicologici, erano un tratto del suo fervore mentale, di quella « religiosità » del lavoro umano dalla quale si dipartiva quella che, per usare nei suoi confronti una espressione a lui cara, chiameremmo la sua « politica trascendentale ». È qui soprattutto che, ci pare, si debba guardare per comprendere che cosa Russo ha saputo fare di « Belfagor » in questi quindici anni, e cioè una rivista generale di cultura, legata alle migliori tradizioni dello storicismo italiano, che ha saputo portare avanti in modo armonico e insieme combattivo, senza farle isterilire ma anzi accrescendole e fecondandole a contatto coi nuovi problemi della società italiana.

L'evoluzione del pensiero e della posizione politica di Russo in questi quindici anni è un elemento centrale, per molti aspetti determinante del posto che la rivista è venuta occupando nella cultura italiana. Al pari di tanti suoi coetanei che alla devozione più o meno « irrequieta », ma sostanzialmente fedele a Benedetto Croce avevano ispirato la loro battaglia di studi e di ideali contro il fascismo, Russo traeva dal vivo contatto coi giovani non meno che dall'accettazione e dallo sviluppo degli elementi più chiaramente storicistici della filosofia crociana la ribellione ad ogni forma di restaurazione conservatrice e di involuzione clericale, la spinta ad un rinnovamento della società italiana. C'era però in Russo, nella sostanza della sua formazione ideale e politica, qualcosa che faceva groppo ed urgeva, e che doveva spingerlo a non arrestarsi dove tanti altri invece erano destinati a fermarsi e ad arretrare. Russo è poi tornato a più riprese e non soltanto nello scritto dedicato esplicitamente alla sua « nascita di uomo democratico »,[4] alla scoperta della « lenta formazione e tradizione storica », che, egli ne era convinto, doveva giacere alla base della sua scelta politica: la sua storia « semplice e comune a molti uomini democratici del Mezzogiorno », la sua solidarietà con gli umili contro gli oppressori della sua terra di Sicilia, le esperienze della prima guerra mondiale combattuta tra i fanti con gli ideali del Risorgimento.

Ma anche chi indaghi la formazione ideale di Luigi Russo fuori della chiave strettamente autobiografica vi può scorgere numerosi presentimenti di quella che è stata la sua posizione politica nell'età matura. Qui possiamo accennare soltanto ad alcuni. Per esempio, al Russo che all'Università di Pisa aveva ascoltato le lezioni di storia del Risorgimento italiano di Gaetano Salvemini e che per consiglio del suo maestro aveva letto e studiato la *Storia dell'unità italiana* di Bolton King,[5] è estranea l'indifferenza nutrita di pregiudizi verso i movimenti democratici e popolari della storia d'Italia, che pure fu caratteristica di un grande storico e suo grande amico, Adolfo Omodeo.[6] E a ragione Russo poteva ricordare di avere sempre concepito la letteratura garibaldina come « una specie di palinsesto, dove noi possiamo leggere tutte le carenze e tutti i progressi della civiltà della nazione italiana ».[7] Avverso alle contaminazioni fra patriottismo ed imperialismo, che direttamente e indirettamente avvelenarono tanta parte della generazione che aveva preso parte alla guerra, Russo era già stato, se non in primissima fila e con posizione di punta, certo parte integrante nello spirito e nella collaborazione di quel gruppo di « combattenti democratici », in gran parte meridionali, idealisti come formazione filosofica, ma politicamente le-

---

[4] Lo si veda ora in Luigi Russo, *Il dialogo dei popoli*, seconda edizione rinnovata, Firenze, 1955, pp. 266 e sgg.

[5] *Il tramonto del letterato*, Bari, 1961, p. 279.

[6] Si vedano in proposito le acute osservazioni di Francesco De Aloysio, *Note su Adolfo Omodeo politico*, in « Rivista storica del socialismo », fasc. 12.

[7] *Il tramonto del letterato, loc. cit.* e anche *Scrittori-poeti e scrittori-letterati. Salvatore di Giacomo - Giuseppe Cesare Abba*, Bari, 1945, pp. 216 e sgg.

gati alla influenza della problematica salveminiana, i quali, attraverso la rivista « Volontà », « un incunabolo del Partito d'Azione nell'altro dopoguerra »,[8] postulavano un rinnovamento democratico della società italiana che contemplava la collaborazione dei grandi partiti delle masse popolari italiane.

Né lo spirito di sistema liberale aveva mai costituito per Russo un freno per una indagine approfondita delle tradizioni del liberalismo in Italia. Già si è accennato da più parti a considerare l'importanza di un'analisi relativa ai giudizi sulla storia d'Italia disseminati negli scritti dei liberali e democratici italiani negli anni della crisi e della soppressione delle libertà democratiche in Italia con l'avvento della dittatura fascista, prima o contemporaneamente alla pubblicazione della *Storia d'Italia* di Benedetto Croce. I rilievi di Russo sulla crisi dello Stato liberale e parlamentare italiano, conseguenza dell'esaurirsi dei motivi rinnovatori che avevano ispirato il Risorgimento e la costruzione dello Stato unitario italiano,[9] vi prenderanno senza dubbio un posto di originale rilievo e mostreranno, crediamo, accanto alle osservazioni di altri, che la *Storia d'Italia* del Croce, con la sua ottimistica mediazione di tanti motivi variamente atteggiati, intervenne sì, da una parte — e in ciò consisté la sua superiorità rispetto ad ogni altra forma di opposizione conservatrice al fascismo in Italia e in Europa — a conferire a questa opposizione un contenuto di ideali politici che si ricollegava alle tradizioni di storia dell'Italia unita, ma, al tempo stesso, contribuì a bloccare questa opposizione su di un programma di restaurazione conservatrice, e a frenare la formazione di un antifascismo democratico che affondasse le radici in un ripensamento critico della storia italiana.

Ma, se tutti questi elementi della formazione di Russo, ed altri ancora più specificamente connessi col suo lavoro e con la sua concezione degli intellettuali italiani nella storia, premerono ad un certo punto su di lui fino a fargli assumere, nella crisi del moto di rinnovamento uscito dalla Resistenza, una posizione politica che, nel rifiuto dell'anticomunismo come norma fondamentale della condotta politica, doveva differenziarlo da tanta parte dei suoi amici di ieri e portarlo a schierarsi a fianco dei partiti di sinistra dei lavoratori italiani, ciò lo si dové principalmente, forse, alla consapevolezza maturata in lui con chiarezza di istinto, eppure non senza oscillazioni e difficoltà, della matrice storica, della portata intellettuale e morale prima ancora che dell'incidenza immediata delle forze politiche operanti nella società italiana. Primo fra tutti il riconoscimento che Russo, formatosi all'insegnamento del Croce negli anni nei quali il filosofo napoletano non nutriva per il marxismo che un interesse polemico, oppositore del fascismo in

---

[8] La definizione è di Leo Valiani, *Dall'antifascismo alla Resistenza*, Milano, 1959, pp. 24 e sgg.

[9] Cfr. particolarmente Luigi Russo, *Francesco De Sanctis*, cit.

nome dell'offesa che il fascismo faceva ai valori della cultura, era pervenuto ad assegnare alla lotta dei lavoratori contro il fascismo ed alla funzione di avanguardia che vi aveva esercitato il partito comunista italiano:

Dobbiamo riconoscere lealmente — scriveva Luigi Russo in un « libro ricevuto » dedicato ai *Ricordi di un operaio torinese* di Mario Montagnana ed anticipando un pensiero che poi ripeterà più volte, ma che qui si può cogliere forse meglio che altrove nella immediata vivacità della testimonianza — che un po' tutti abbiamo avuto un'idea assai confusa dell'opera svolta dai comunisti contro il regime fascista. Si sapeva quello che avevano fatto i liberali, o meglio una sparuta pattuglia di essi, si sapevano le disavventure di questo o di quell'antifascista, per dir così, paesano; ma si ignorava quale dura e rigorosa opera di ascesi e di edificazione avevano svolto i comunisti nei luoghi di confino, nelle carceri, nei campi di concentramento e nei paesi di emigrazione. In gran parte tutta una storia di lotte e di vicende clandestine, di cui la storia dovrà tenere il dovuto conto per intendere non solo l'importanza del partito comunista nel nostro paese, che non è davvero frutto d'improvvisazione, ma l'opera di sgretolamento da esso compiuta contro tutte le false soprastrutture imposte dal regime. Specialmente le classi popolari sono state quelle particolarmente curate dai comunisti in quella oscura stagione, e si apprendono un mucchio di particolari e si rimettono al loro posto molte figure che ci parvero nate come funghi nell'estate del 1944. Si trattava di un lavoro sotterraneo di sacrifici durissimi, che si meritarono l'ostilità non solo della polizia fascista, ma della stessa borghesia che non voleva saperne di questi duri difensori della libertà di tutti, perché costoro erano al tempo stesso i roditori inclementi di tutta la rettorica patriottarda, che costituiva il patibolo quotidiano nostro e il fondamento dei nostri privilegi.... Sono i capitoli ignorati della storia morale del popolo italiano nei suoi rappresentanti più umili sotto l'imperante rozzezza di un tristo regime. Leggendo i due volumi si ha come una lezione di modestia e si avverte anche un senso di orgoglio, perché quei combattenti erano pur degli italiani che hanno saputo reagire in mille modi alle violenze del regime, ed hanno sofferto carceri ed esilii quando la necessità li ha imposti, senza fiatare.[10]

Non perciò da un facile estro improvviso, come da molte parti interessate si è voluto far credere, ma da questa presa di coscienza dell'impegno totale dei comunisti nella lotta per il rinnovamento democratico ed antifascista dell'Italia e dalla conseguente decisione che ne è discesa di non continuare a mantenere artificiosamente divisa la propria opera dalle forze politiche che vedeva muoversi in un senso cospirante col proprio, è perciò da considerarsi scaturita la posizione politica che Russo è venuto assumendo. Più ancora che la sua intransigente fedeltà agli ideali laicisti, più ancora che la sua tenace opposizione contro l'invadenza clericale (quanti fierissimi laicisti ed anticlericali « organizzati » non abbiamo visto andar d'accordo infatti con la democrazia cristiana nella restaurazione conservatrice dello Stato italiano proprio in nome dell'anticomunismo!) è questo l'elemento che mi sembra caratterizzante e all'origine della posizione che Russo è venuto prendendo: che doveva cadere la barriera fra lavoratori ed intellettuali che da

[10] Cfr. « Belfagor », IV (1949), pp. 738-739.

posizioni diverse avevano combattuto contro il fascismo, così come egli aveva riconosciuto in Antonio Gramsci, « cristiano nuovo », « cristiano senza retoriche religioserie », un compagno della propria vita e dei propri interessi intellettuali e morali.[11] « Liberalproletario », come egli amò definirsi con quella sua grande capacità di motteggiare e di creare vocaboli nuovi, indipendentemente da ogni partito « per antica vocazione individualistica e alfieriana », Russo combatté grandi e disinteressate battaglie politiche nell'alleanza dei partiti dei lavoratori italiani.

Ci è qui impossibile analizzare meglio e più a fondo il pensiero politico di Russo in questi ultimi quindici anni, la « politica trascendentale » che circola, ricca di spunti originali e più unitaria di quanto apparentemente non potrebbe sembrare, in tutti i suoi scritti di « Belfagor ». Colpisce, però, con quanta frequenza vi ritorni l'affermazione della esistenza di due grandi formazioni storico-politiche, l'una di conservazione e l'altra di progresso, nella storia dell'Italia moderna e contemporanea, e che era qualcosa di più di una semplice reminiscenza del bipartitismo del De Sanctis politico. Essa era, in realtà, la consapevolezza che la storia d'Italia passata e presente è caratterizzata da un fondamentale contrasto intorno al quale ciascuno è chiamato a prendere posizione per una soluzione in un senso o nell'altro dell'avvenire del nostro Paese. Da questa superiore consapevolezza storica nasceva la sua aspra polemica contro i ritorni fascisti e contro i soprusi clericali, ma anche contro le elusive ambiguità di « terza forza » di tanti uomini cui pure lo legavano affinità di formazione e rapporti di amicizia. Proprio il netto ripudio del mito della superiorità dell'intellettuale, che riserva a se stesso il privilegio di assegnare ragioni e torti a tutte le forze politicamente operanti, la presa di coscienza di essere un combattente in un mondo che combatteva, costituì il punto più avanzato raggiunto dallo storicismo militante di Russo, dalla sua ansia di vivere e di conoscere la storia, uomo in mezzo a tutti gli altri uomini.

Perché, se si vuole comprendere fino in fondo la portata di questa evoluzione politica di Russo e i risultati che essa comportò attraverso la sua direzione di « Belfagor » nello sviluppo della cultura italiana, occorre rifarsi alla situazione del nostro paese negli anni successivi al 1948 ed alla funzione di primo piano che la rivista ebbe a esercitarvi. Oggi, per quella curiosa sovrapposizione di miti ai fatti reali che spesso sopravviene nella tradizione dei giudizi sulla storia recente od appena vissuta, capita molto spesso di ascoltare e di leggere discorsi o scritti i quali tendono, con una retrodatazione nel tempo tanto caratteristica quanto non rispondente alla realtà delle cose, a mostrare diffusa ed esplicita la opposizione di larghi strati degli intellettuali italiani all'apatica Italia uscita dalle elezioni del 18 aprile 1948. Con tutta probabilità è da credere che quanti dicono e scri-

---

[11] Luigi Russo, *De vera religione*. Noterelle e schermaglie, 1943-1948, Torino, 1949, p. 256.

vono queste cose obbediscano ai ricordi di una propria intima soddisfazione, ma è altrettanto indubbio che essi anticipano ampiamente, quanto alle scelte politiche e agli atti pubblici, sviluppi determinatisi solo successivamente, assai più tardi, in conseguenza di grandi rivolgimenti della vita politica italiana e internazionale. Gli anni dei quali parliamo erano dominati da una profonda divisione nella vita del paese, che, se corrispondeva ad una più generale divisione esistente nella politica internazionale, trovava la sua origine prima nel tentativo delle forze conservatrici di arrestare il moto di rinnovamento uscito dalla Resistenza e di convogliare intorno alla democrazia cristiana una parte delle stesse forze antifasciste verso una piena restaurazione dell'ordine sociale e politico, senza che fosse possibile scorgere se e quali confini avesse questa opera restauratrice. Molti, e in qualche caso anche alcuni fra i migliori democratici italiani, furono afferrati dalla logica spietata dell'anticomunismo. Fu necessaria la grande vittoria popolare del 7 giugno 1953 perché giornalisti di grande capacità e di indubbia intelligenza cominciassero a porsi, su di una strada che doveva condurli a mutare significativamente la loro posizione, il rapporto fra la proprietà capitalistica di un giornale e la sua funzione pubblica o che polemisti di grande vigore e di nobile tradizione antifascista si decidessero a scrutare i colori del cielo prima di decidere se continuare a tenere chiuso l'ombrello quando i comunisti dicevano che pioveva. Ritengo che non si sottolinei in modo eccessivo il rifiuto dell'anticomunismo da parte di Russo né che chi scrive soggiaccia ad una prospettiva di parte se si mette in rilievo quanta importanza esso abbia avuto per mantenere aperte le possibilità di uno sviluppo democratico della società italiana e quale determinante rilievo esso abbia assunto per configurare « Belfagor » ciò che poi la rivista è effettivamente divenuta.

Perché questo è stato il grande merito di Russo come direttore della rivista. Se con altri, infatti, egli condivise la capacità di respingere, col ripudio dell'anticomunismo, l'appello alla costituzione di un fronte conservatore in Italia, egli non ridusse questo atteggiamento ad una pura questione personale sia pure di carattere politico, ma lo sentì come un impegno di lavoro individuale ed associato da portarsi avanti con piena coerenza e consapevolezza critica, accettandone le conseguenze e le implicazioni.

.... Abbiamo invitato, e invitiamo con questo annuncio — aveva scritto nel Proemio a « Belfagor » — a collaborare tutti gli studiosi di buona volontà, dai liberali ai comunisti: non chiediamo a nessuno la tessera del suo partito, chiediamo soltanto serietà di lavoro e spregiudicatezza di orientamento critico. « Ma quale orientamento critico? », ci domanderà qualcuno, malignamente scettico. L'orientamento critico che nasce *ex rebus ipsis*, cioè da tutta la tradizione storicistica che si è impiantata in Italia nell'ultimo mezzo secolo: la quale non era alle sue origini quello che è oggi, e non sarà domani, se non siamo dei parassiti e degli accademici, quella che è oggi. Una tradizione storicistica in perpetuo sviluppo, e di cui non possiamo e non vogliamo segnare i limiti delle esperienze e prevedere gli sviluppi. « Accoglierete dunque anche dei saggi critici ispirati ai nuovi canoni marxistici? » ci domanda qualche altro. Anche quelli, se c'è qualche uomo d'ingegno capace di spremere dalle dottrine marxistiche qualche motivo che possa allargare e

ravvivare gli spiriti della nostra storiografia: a patto però che sia rispettata la nostra salute e la nostra integrità corporale, perché uomini proclivi ai moti improvvisi di ilarità e alle cordiali rimbalzanti risate, non vorremmo far la fine di Margutte che scoppiò dal ridere, cioè se ne morì quel bel giorno che vide una bertuccia calzarsi e ricalzarsi i suoi usatti, secondo si favoleggia nel poema del Pulci.[12]

Di simili dichiarazioni, disposte ad una aperta collaborazione, e magari stilate in forma più togata e con più reticente e meno maliziosa formulazione nei confronti di orientamenti di pensiero che si ripresentavano allora come nuovi e qualche volta con tutte le approssimazioni delle novità, sono pieni gli articoli di presentazione di tante riviste italiane che in quegli anni iniziarono e spesso conclusero la propria esistenza. Ma ciò che per tanti altri era concessione ad una infatuazione momentanea o peggio ancora subordinazione di calcolo ad un rapporto di forze politiche destinato a non sopravvivere, era per Russo oggetto di una convinzione profonda che nasceva dalla sua fiducia appassionata nel lavoro intellettuale come forma di vita religiosa degli uomini moderni e che doveva condurlo alla più generale considerazione degli uomini come protagonisti e costruttori della storia. Fu per questa fiducia che egli seppe mantenersi coerente al programma annunciato nel 1946, e svilupparlo anche quando molti se ne ritraevano, o superare con serenità l'amarezza delle molte rotture (prima fra tutte quella col Croce) che la fedeltà a questo programma originario gli procurava. Russo era solito vantarsi, per iscritto e nella conversazione, dell'elogio che di lui aveva fatto una volta Croce, attribuendo l'origine del suo coraggio e del suo spirito battagliero alla sua chiarezza di idee. Viene fatto spesso di ripensare a questa chiarezza di idee come alla sorgente della forza e della efficacia di «Belfagor», alla sua capacità di portare avanti un discorso critico e una trama di interessi culturali vasti fra gli intellettuali democratici italiani di questo secondo dopoguerra.

Oggi che l'occasione triste, e purtroppo frequente, di ricordare il segno lasciato dalle grandi presenze che si distaccano da noi ci induce a ricordare questi anni non facili come un tempo in qualche modo definito e concluso, siamo indotti a fissare alcuni tratti della situazione culturale italiana con le caratteristiche della definizione di un'età. E se a ragione, per spiegare i motivi della efficacia esercitata dall'insegnamento di un grande maestro di studi storici quale Federico Chabod, si è parlato di una esigenza (che è stata comune a studiosi di vari orientamenti) di verificare le ideologie calandole nella storia e quindi verificandole nell'empirico tessuto di un concreto lavoro di ricerca,[13] sarà pure opportuno ricordare che questa possibilità di far vivere alla cultura italiana una non infeconda stagione empirica è stata resa possibile da una grande battaglia politica democratica, che non ha dato tregua ad alcuna forma di restaurazione di istituti, di costumi e di idee.

---

[12] *De vera religione*, cit., p. 104.

[13] Si veda Gennaro Sasso, *Profilo di Federico Chabod*, Bari, 1961, pp. 187 e sgg.

Di « Belfagor », infatti, non ricorderemo solo le battaglie per la libertà della cultura o le polemiche sempre generose e appassionate quand'anche per avventura ingiuste, l'audacia nel sottomettere a discussione anche ciò che una lunga consuetudine di costume italiano, ma forse non soltanto italiano, vorrebbe al più riservato alla privata mormorazione. Quest'aspetto vivace e combattivo della rivista di Russo, che a tanti faceva attendere con curiosità piena di partecipazione e di trepidazione l'apparire alla fine di tutti i mesi dispari di una rivista divenuta in Italia leggendariamente puntuale, non può farci dimenticare la sostanza di un ragionamento generale che essa ha contribuito a portare avanti fra gli intellettuali italiani, la consapevolezza critica che ha loro suggerito di fronte ai problemi del loro tempo.

Rivista di un impianto e di una prospettiva sostanzialmente ancorati alla storia e alla vita nazionali, « Belfagor », pure conservando ed approfondendo queste sue caratteristiche, ha saputo guardare anche alle letterature straniere, pure senza fare concessioni alle ondate della moda che ogni tanto influenzano, e limitano, la conoscenza delle letterature degli altri paesi in Italia. Rivista « tradizionale », come dicevamo all'inizio, « Belfagor » ha rispecchiato come poche altre riviste generali di cultura l'affermarsi del cinema come uno dei fatti centrali e determinanti nella espressione e nella formazione della cultura democratica italiana di questo secondo dopoguerra. L'avvicinamento e la circolazione di interessi, di metodi e di risultati di lavoro fra i settori specializzati delle singole discipline umanistiche e storiche, la proiezione di un numero rilevante di studiosi verso una storia della cultura, intesa come storia di intellettuali consapevolmente operanti nella storia, costituiscono probabilmente l'eredità più preziosa che i volumi di « Belfagor » consegnano agli studiosi di domani; e dispiace che le troppo modeste conoscenze di chi scrive non consentano di aprire fin da ora questo discorso nei termini che esso meriterebbe. Ma per limitarsi a quegli studi di storia politica e sociale contemporanea che egli coltiva, sarà opportuno ricordare che Russo, che a questo settore di ricerche e di discussioni guardava con un interesse del quale la collezione della rivista dal principio alla fine è una continua dimostrazione, ha pubblicato il programma di lavoro di Carlo Morandi « Per una storia del movimento socialista in Italia », i saggi di Giampiero Carocci sul pensiero politico antifascista, e le ricerche di Paolo Alatri sulle origini del fascismo, considerate particolarmente dal punto di vista dell'atteggiamento della classe dirigente liberale, tutti studi che hanno aperto nuove prospettive sulla storia d'Italia o che, come il profilo critico di Marc Bloch curato da Giuliano Procacci, hanno anticipato interessi di ricerca che in quest'ultimo decennio sono balzati prepotentemente all'attenzione della cultura italiana.

Ma la riflessione e le discussioni critiche delle questioni della vita contemporanea hanno senza dubbio costituito il coronamento di questa opera. Anche per comprendere tutta la portata di quest'aspetto dell'opera di

« Belfagor » è necessario guardarsi dal pericolo di non trasporre arbitrariamente nel passato una coscienza nuova che oggi si viene, peraltro non senza fatica, affermando, e che il lavoro di Russo ha del resto contribuito a creare: la cultura politica e la conoscenza dei problemi della società contemporanea non come semplici ingredienti di propaganda politica né come riserva di caccia di infallibili specialisti, ma come oggetto di studio e di dibattito critico, indispensabile e necessario nella educazione di ogni uomo moderno. Solo se si tiene conto della articolazione ancora necessariamente schematica ed approssimativa, nonché minata da cento insidie, della cultura politica italiana dei primi anni successivi alla liberazione, si può comprendere che cosa abbia significato per migliaia di intellettuali italiani quella galleria di personaggi illustri del proprio tempo, i « Ritratti critici di contemporanei », che non esitava a porre accanto al poeta l'uomo politico nella cui azione vibravano i grandi problemi della società italiana, accanto al filosofo il regista cinematografico che di quei problemi aveva saputo dare una immagine seria e dolorosa. È difficile dimenticare le rassegne della stampa italiana, distribuita per centri regionali, così piene di interpolazioni di giudizi di Russo e pubblicate in anni nei quali il prendere e il fare coscienza sulla reale natura dei « quotidiani di informazione » era un atto di chiarezza politica e civile, necessario presupposto di un orientamento critico nella vita politica. E quanto ad un'altra rubrica « inventata » da Russo, la « Nascita di uomini democratici », è da lamentare che reticenze, pudori e disinteresse di collaboratori non le abbiamo conferito quel seguito che avrebbe meritato. Oggi è ancora effettivamente troppo presto per calcolare in quale misura « Belfagor » abbia contribuito a creare un tessuto connettivo di interessi, di conoscenze, di problemi, a determinare una piattaforma di discussione comune. È qui però, ci sembra, che si dovrà guardare se si vorrà scorgere il segno dei suoi risultati e prima ancora la ragione della sua diffusione e del suo successo, che sono stati veramente straordinari per una rivista generale di cultura in Italia, e particolarmente presso gli uomini della scuola ai quali Russo sapeva parlare come pochi intendendone la mentalità e i problemi. Russo, che era scrittore d'istinto, quasi che lo scrivere fosse la forma a lui più congeniale di espressione per avere rapporti con gli uomini, concepiva la rivista come un colloquio continuo con lettori e con collaboratori, vecchi e nuovi, che egli ricercava con un ardore mai logorato dall'usura del tempo, e che cercava di mettere subito alla prova. I giovani che hanno lavorato con Russo presso la redazione della rivista — e chi scrive fu nei primi anni di vita della rivista suo « ministro », come egli era solito dire con parola scherzosamente aulica, o fece lì le sue prime prove di « bardotto », se si vuole usare una parola che forse ora a Russo non sarebbe dispiaciuto di udire — non potranno dimenticare quanto benevolo incitamento per loro trovasse posto in quella vita di piena dedizione al lavoro.

ERNESTO RAGIONIERI

# *IMMAGINI E RICORDI*

## AL LICEO DI CALTANISSETTA

Conobbi Luigi Russo al Liceo di Caltanissetta nell'ottobre del 1907. Uscito dal Seminario, dove aveva compiuto gli studi ginnasiali, era venuto al Liceo per frequentare la prima classe. Era un giovinetto appena quindicenne, esile e mingherlino, proprio l'opposto di quello che divenne poi negli anni maturi. Occhi lucenti, un lieve e dolce sorriso, vivacità di parola: tutti indizi d'una vivezza d'ingegno non comune. Spiccò presto fra i suoi compagni (e ce n'erano di bravi) e divenne assai caro ai professori, specie a me, che insegnavo lettere latine e greche, e al prof. Giuseppe Lombardo, che insegnava lettere italiane, perché erano queste le materie per le quali mostrava maggiore propensione.

Nella mia lunga carriera d'insegnante ricordo di aver avuto parecchie scolaresche degne di rilievo, ma nessuna paragonabile a quella di quegli anni. Il Liceo non era allora considerato dalla grande maggioranza degli alunni come un gravame inevitabile, ma come una libera palestra di esercitazioni intellettuali volte a rendere la mente capace di accedere a studi superiori. La scuola era pertanto il luogo dove docenti e scolari si riunivano in cordiale convegno per raggiungere tale risultato. Oggi scuole siffatte sono assai rare e confinate semmai in cittadine sperdute nei monti; quelle delle grandi città sono affollate di alunni che, salvo rare eccezioni, mirano soltanto a strappare un titolo che li immetta comunque nella caotica vita odierna.

Il Russo, è superfluo il dirlo, primeggiava in quella nostra bella scuola, e quando, compiuto il triennio, ne uscì con un bel Diploma d'onore, decise d'iscriversi alla Facoltà di Lettere. Gli consigliai di andare a Pisa. Accettò il mio consiglio, e allora scrissi (ma al Russo non lo dissi mai) una lettera ad Augusto Mancini, che da Messina era passato a Pisa, al posto del Pascoli chiamato a Bologna a succedere al Carducci. Nella lettera gli dicevo che da Caltanissetta gli mandavo uno studente che di sicuro avrebbe fatto onore a quella Università. Né m'ingannavo: alcuni anni dopo il Flamini, che insegnava a Pisa Letteratura Italiana, incontrandomi a Roma all'Albergo Santa Chiara, ebbe a dirmi che dovevo sentirmi orgoglioso di avere avuto uno scolaro come il Russo.

Allontanatosi da Caltanissetta, il Russo non perdette mai i contatti con la sua scuola, i suoi professori e i suoi compagni. Ricordo che parecchi anni dopo fu lui ad annunziarmi in una lettera la morte della sua compagna Anna Colaianni. In essa mi scriveva che negli ultimi anni era divenuta tutta misticismo e devozione, lei che, come si conveniva a una nipote di Napoleone Colaianni, a scuola mostrava di essere uno spirito forte e motteggiava lui, il Russo, perché proveniva dal Seminario. Fu anche lui ad annunziarmi con vivo rimpianto la morte in giovane età di Giovanni Sbriziolo, valentissimo alunno, buon secondo dopo il Russo, che giovanissimo aveva raggiunto il grado d'Ingegnere Capo del Genio Civile a Napoli. Quando morì il prof. Lombardo lasciando la famiglia in disagiate condizioni, seppi che il Russo contribuì largamente a risollevarla. Non più di due anni fa, trovandosi in Romagna, credo per una conferenza, egli scovò in un

paesello certo Aquilina, suo compagno di Liceo. Nella loro conversazione parlarono certamente della loro scuola, dei loro compagni, dei loro professori. Lo desumo dal fatto che in quei giorni io ricevetti una cartolina dove era trascritto di pugno del Russo il verso di Dante: « Così vidi adunar la bella scuola » e sotto la sua firma e quella di Aquilina. L'allusione era evidente.

Affettuoso con tutti, per me egli ebbe sempre una tenerezza particolare, dovuta anche al fatto che la mia indole accogliente ed espansiva gli consentiva di accompagnarmi spesso nelle lunghe passeggiate nei dintorni della città. Quando poi, dopo la grande guerra, divenuto professore a Napoli, cominciò a manifestare i frutti della sua attività di studioso, mi mandava sempre le sue pubblicazioni accompagnandole con dediche affettuosissime, che pareva volessero dire: veda, professore, io cerco di rendermi degno della sua aspettativa. Spicca fra i lavori del periodo napoletano la *Storia dell'Università di Napoli dal 1860 al 1876,* ossia del periodo della trasformazione ad opera soprattutto del De Sanctis dell'Università borbonica in Università della nuova Italia. Ne ho rilette in questi giorni parecchie pagine, e ho notato come il Russo a una materia per sé arida, fatta per lo più di nomi e di vicende personali di poco rilievo, sappia dare quella vivezza ed agilità di stile che divennero abituali nelle sue opere posteriori.

Dianzi ho accennato alle dediche del Russo; mi si consenta di riprodurne qui una che ha un valore particolare per la conoscenza dell'uomo. È premessa al volume *Carducci senza retorica,* pubblicato nel 1957: « Al prof. Antonino Cassarà, che ricordava spesso il Carducci nelle sue lezioni di latino e greco ». Quest'espressione, apparentemente generica, ha un riferimento specifico. Durante le mie lezioni di metrica greca e latina era mia abitudine far seguire agli schemi classici i versi italiani con cui il Carducci, scomparsa ormai definitivamente la quantità, si studiava di rendere il suono del verso antico. Dopo cinquant'anni il Russo se ne ricordava ancora!

L'ultima sua lettera la ricevetti in luglio, poco più di un mese prima della sua morte. Era una risposta a una mia lettera. In essa notava compiaciuto che la mia scrittura era ferma, proprio da giovane. Caro indimenticabile amico! Chi doveva dirmelo che, tanto più avanti di lui negli anni, dovevo scrivere di lui morto! Sorprese della vita. « Grande mente, grande cuore, tenace negli affetti, tenace nei ricordi »: questa l'epigrafe di Luigi Russo.

ANTONINO CASSARÀ

## VOCAZIONI GIOVANILI

Il ricordo della mia vita giovanile con Luigi Russo — che fu mio compagno di studi all'Università di Pisa e alla Scuola Normale Superiore dal 1910 al 1914 — non è purtroppo molto ampio e ricco di particolari. Rivedo, sì, nitidamente, sullo sfondo del colonnato della « Sapienza » pisana, la sua figura di giovane uomo snello, sempre vestito di nero e dagli occhi che sembravano un po' spiritati; ma due circostanze ci impedirono di avere fra noi più stretti contatti di quelli consueti fra studenti della medesima facoltà: la diversità delle specializzazioni da noi scelte (ma questo non avrebbe significato gran che) e soprattutto la mia passione per la lotta politica che già sin da allora mi portava, per forza di cose, in una cerchia di interessi e in una sfera di attività molto diverse dalle sue. Gli studi letterari e filologici prendevano evidentemente tutta la vita di Luigi Russo ed egli si dedicava ad essi col fervore che i giovani seri e ben dotati della piccola borghesia intellettuale alimentano nel loro spirito sin dagli anni dell'adolescenza, trascorsi, per la maggior parte di essi, in remote cittadine di provincia; in me invece il centro di gravità della vita spirituale si era già spostato sin dal primo anno di università verso la lotta politica, intesa soprattutto, in conformità della mia formazione mazziniana, come un

dovere morale. Russo era quindi, a differenza di me, un diligentissimo studente, felice di esser capitato in quella dolce e sognante città della Toscana dove poteva abituare l'orecchio e l'eloquio alla buona lingua; cosa che egli ha avuto l'occasione di ricordarmi recentemente una delle ultime volte in cui ci siamo visti, confessandomi quanto invidiasse il mio agile parlar senese (intercalato in quel tempo di coloritissime e sincopate bestemmie) e quanto si sentisse umiliato in mio confronto per il suo aspro accento siciliano. Questo però non me lo disse mai allora, perché egli era, anche all'apparenza, un giovane pieno di scontrosa dignità e teneva a non mostrare nessun segno di inferiorità dinanzi a quegli scanzonati toscani che noi eravamo.

Gli anni in cui ci trovammo insieme all'università furono gli ultimi della *belle époque*, pervasi, in un'atmosfera genericamente tranquilla, di guizzi e lampi premonitori (nel mondo della coltura, oltre Croce che pontificava, le riviste fiorentine e il movimento futurista; nella vita politica la guerra in Libia, l'affermarsi del sindacalismo rivoluzionario e l'apparizione del nazionalismo). Non si può davvero dire che gli studenti dell'Ateneo pisano partecipassero, salvo poche eccezioni, di quelle inquietudini. All'università e alla Scuola Normale l'atmosfera era immobile e conformistica né era valsa a scuoterla l'arrivo di Gaetano Salvemini, portatore di mentalità e metodi nuovi negli studi storici. Tutte le volte che abbiamo riparlato con Russo di quei tempi e di quell'ambiente ne abbiamo concordemente riconosciuto la piattitudine. Stava per scoppiare sull'Europa e sul mondo un uragano, ma nessuno era sensibile, là, a certi segni premonitori che pur destavano altrove un intelligente interesse e una viva sensibilità.

E così venne la guerra e tutti ci disperdemmo in quella tempesta, incamminandoci poi per vie nuove e diverse. Nel 1927, quando Russo iniziava il suo insegnamento universitario che tanto lustro doveva portare alla coltura italiana e al suo nome, cominciava per me, come naturale conseguenza di un'ardente lotta contro il fascismo, la dura prova dell'esilio. Dopo la liberazione, quando Russo e io ci siamo (dopo tanti anni!) di nuovo incontrati, la diversità delle esperienze affrontate si è inserita nell'antico ordito dei ricordi giovanili per dare origine a una calda e spontanea amicizia, mantenuta viva e costante dal comune disdegno per l'ipocrita dominio da cui è rattristato il nostro paese.

FERNANDO SCHIAVETTI

## RICORDI DELL'EDITORE DI NAPOLI

Verso la fine della prima guerra, trovandomi a prestare servizio militare a Caserta, ebbi notizia di un giovane tenente, reduce dalle file di combattimento, che insegnava alla Scuola allievi ufficiali, allogata nella reggia vanvitelliana. Si chiamava Luigi Russo, autore di un libretto *La catarsi aristotelica* stampato a Caserta dal libraio Marino e di un testo *Vita e morale militare* pubblicato in più edizioni dalla casa Treves.

A guerra conchiusa, in casa Croce vidi e conobbi il Russo, ancora in divisa. Agile e vivacissimo, già di generosa intolleranza, ebbe per me, di molto più anziano, pronta amicizia e confidenza. A lui, già normalista, parlai dei miei lontani incontri di Pisa con Alessandro d'Ancona, in un caffè sul Lungarno Regio, in prossimità della libreria Spoerri. Ricordai il libraio e bibliografo Salvestrini, di fronte all'Università, il prof. Crivellucci, col quale avevo avuto una trattativa editoriale e, particolarmente, le mie visite al buon e caro Gentile nell'abitazione di via San Sisto.

Ebbi, gradito dono, la bella edizione del *Metastasio*, credo sua tesi di laurea, e insieme ci trovammo sul dolce cammino della carta stampata. In quel tempo la Fondazione Leonardo, d'ispirazione dell'attivo ed estroso mio Formiggini, andava pubblicando una serie di Guide bibliografiche, culminate nella minuziosissima cronologia dannunziana del Forcella, rimasta incompiuta. Al Russo venne affidata una bio-bibliografia dei *Nar-*

*ratori.* Poiché mi teneva al corrente del suo lavoro, era mio divertimento suggerirgli di tratto in tratto qualche dettaglio, qualche nome poco noto o dimenticato, qualche volume o volumetto sconosciuto. Avevo buona conoscenza della secondaria letteratura del primo Novecento e anche prima, e mi proponevo di mettere insieme una Storia dei bassifondi letterari. Il Russo si compiaceva e sorrideva di questa quasi collaborazione e un giorno mi disse più o meno così: — Ma sapete che dovrei dedicarvi questo libro? — A distanza di alcuni decenni una dedica, tanto più cara e lusinghiera, purtroppo d'amaro congedo, m'è venuta mesi addietro con l'ammirevole *Compendio storico della letteratura italiana,* testimonianza di comuni idealità e di limpida amicizia.

Voglio ricordare che nella rivista « Leonardo » da lui diretta venne accolto un lungo articolo sulla mia attività di editore e, ancora, quando dopo la liberazione c'incontrammo a San Casciano nel banchetto inaugurale per la rinascita dello stabilimento Stianti, già distrutto dagli eventi di guerra e riportato a piena efficienza, il caro Russo volle essermi vicino di mensa e sul biglietto d'invito che recava il mio nome scrisse per celia *Tanto nomini....*

Devo ora dire che l'iniziativa di segnalarmi per il conferimento della laurea h. c. presso l'Università di Napoli fu tutta sua e seguìta e sostenuta con ardore. Fu per me vera contrarietà che nel giorno della cerimonia non fosse tra i presenti.

A Napoli il Russo abitò da prima con la cara Consorte a Mergellina, in una specie di fortilizio, ora distrutto, alle spalle della fastosa tomba del Sannazaro; poi passò al Vomero, o meglio all'Arenella, a villa Pierro di proprietà del libraio ed editore Luigi Pierro. Anche le dimore, certo casualmente, si armonizzavano in un clima letterario. I nostri incontri si svolgevano nelle domeniche crociane, talora da Don Giustino Fortunato e più spesso nel mio famigerato antro di via Cavone. Tra noi si restò sempre al meridionalissimo *voi,* ma quanto schietto e confidenziale. Degli anni, o meglio della brigata vomerese, compagni il Flora, l'Ortolani, il Piccoli, il Pane e Gino Doria, sarà questi, credo, ad evocarne qui il grato ricordo.

Durante l'intero periodo napoletano, il Russo insegnò lettere italiane al liceo del Collegio militare della « Nunziatella » avendo a collega Floriano del Secolo, allievo del Carducci, giornalista di primo piano, direttore dei quotidiani *Il Mezzogiorno* e, dopo la liberazione, del *Risorgimento,* infine senatore della Repubblica.

Era prevedibile che il Russo, di temperamento esuberante e conscio e fiducioso delle proprie possibilità, puntasse all'insegnamento superiore; e non ebbi a meravigliare quando, tutto felice, mi comunicò d'aver ottenuto un incarico presso il Magistero di Firenze, in via del Parione, allora presieduto dal Codignola. Ricordo che il Colonnello comandante della « Nunziatella », pur non opponendosi a liberarlo in pieno anno scolastico dall'insegnamento, richiedeva un supplente e fui proprio io ad indicare un mio giovane amico, combattente e decorato, che da quel primo passo ebbe a svolgere ottima carriera.

Mi accorgo di aver troppo indugiato su certi particolari ricordi ed occorre dire che del comune già accennato male di carta stampata, un incontro editoriale dovesse necessariamente compiersi tra noi. Il Russo da tempo volgeva la sua attenzione e ammirazione sull'opera di Giovanni Verga. Ricordo che leggendomi alcuni passi dei *Malavoglia* era turbato e commosso per le pene di Padron 'Ntoni e preso di tenerezza per la casa del nespolo. Ne venne fuori il saggio che pubblicai sulla fine del 1919 con la data 1920. Posso precisare che il Croce, letto il manoscritto nel maggio del '19, propose al Russo di farlo stampare subito dal Laterza, ma il Russo chiese invece che la segnalazione fosse fatta all'amico editore napoletano. Non è eccessivo affermare che l'amoroso volume molto contribuì a portare nuova attenzione e rinnovata valutazione sulla figura del grande scrittore. Seguì, quasi in linea di coerenza, il volume sul Di Giacomo, ancor oggi la maggior monografia critica sull'argomento. Altra collaborazione ebbi con la *Storia della Università di Napoli.* Apprestata nella ricorrenza del settimo centenario curai quasi con entusiasmo la pubblicazione dell'ampio volume. Benedetto Croce ne

aveva assegnato i termini e la collaborazione. Il Torraca si occupò delle origini, il Monti del periodo angioino, il Filangieri di quello aragonese. A Nino Cortese venne assegnata l'età spagnuola e allo Schipa il secolo decimottavo; allo Zazo l'ultimo periodo borbonico e, infine, al Russo l'età desanctisiana: prima ampia accurata stesura di successive rielaborazioni. Dopo lunga tregua ancora una volta il mio nome si affianca a quello del Russo: è per la prefazione e le diligenti note apposte al volume delle opere di Giovanni Verga nella collana « La letteratura italiana ».

La tenerezza per Napoli e per gli amici lontani gli fu sempre viva e ne sono prova le note talora apparse in « Belfagor » e la recente commossa rievocazione della Ortiz. Personalmente, pure in lontananza, i nostri rapporti mai affievolirono. Ricorderò che più volte mi dava premura di passare qualche giorno nella villa di Marina di Pietrasanta, e mi è amaro l'avervi rinunziato. Ora, nei giorni scorsi, mi trovavo in Toscana e tentato di recarmi a salutare la diletta Compagna dell'amico, me ne sono astenuto perché non avrei trovato le due generose braccia che mi avrebbero stretto al cuore.

Rivedendo alcuni degli ultimi fascicoli di « Belfagor », nei fogli d'annunzi e di segnalazioni bibliografiche, di mano del Russo, affiorano alcune oscure parole e presagi di morte: imprevedibili in un uomo di tanta salda struttura e di tanta pienezza di vita. Si accenna alla continuazione della sua opera a cura degli scolari con serena malinconia, ma poi sovrasta un pieno ottimismo, il compiacimento di un solido stato di salute e il proposito di tornare a Parigi nel 1963 e riprendere i corsi alla Sorbonne; e qui mi piace vederlo dopo una smagliante lezione su Boccaccio o Manzoni, circondato da allievi ed estimatori percorrere il tratto di rue St. Jacques, scendere per rue Soufflot, fermarsi dinanzi la libreria Delagrave e perdersi poi nel fitto del boulevard St. Michel.

RICCARDO RICCIARDI

## DA NAPOLI A PIETRASANTA

A Napoli lo conobbi, verso la fine dell'altra guerra, quando egli era ancora assai giovane, forse sui ventotto anni, e, bisogna pur dirlo, un gran bel ragazzo, una specie di gigante col quale un giovane (allora) come me di media statura si misurava con un certo disagio. Se ben ricordo, a presentarmi fu l'amico Riccardo Ricciardi, amico ed editore comune, su un marciapiede affollato, a Toledo, non lungi dallo Spirito Santo, da cui giungevano persistenti gli squilli di una campanella. Il gruppetto dei tre dové sostare molto, a Toledo, quella mattina. Mi parve che Ricciardi un po' si compiacesse di presentarmi a uno dei suoi futuri autori mentre io ero un autore che si preparava a lasciarlo. E pareva avesse, a sua volta, misteriosamente preparato l'incontro. Bisogna dire a questo proposito che il calmo, scettico, flemmatico e aristocratico editore napoletano, per tanti versi così poco napoletano, è stato sempre un po' misterioso e forse a questo si doveva la sua grande attrattiva d'uomo e di conoscitore di studiosi e d'artisti (allora perfino di poetini), ciò che egli doveva in parte al privilegio della dimestichezza col Croce.

Converrà anche dire che, dopo la guerra, Russo era più noto come autore di un'operetta sulla morale di guerra, quasi compendio di disciplina militare (e questo diceva come egli fosse stato non solo un soldato esemplare, ma, in divisa, provvisto altresì di acuta pertinace intelligenza) che non proprio come critico e storico specificamente letterario. Quella singolare operetta aveva fatto impressione fra i combattenti e in tutto il Paese: si dica pure ch'era stato il suo primo grande successo. Un po' per la statura, un po' per il ricordo, sempre vivissimo, di questo successo, io potevo lì per lì sembrargli intimidito, e forse lo ero veramente, per quanto il nostro grande Riccardo assumesse l'aria di trattarmi ormai come un anziano, avendo anche esaurito in quegli anni, dal '10 al '18, i miei tre libretti di versi, da lui regolarmente pubblicati e curati, credo, con

simpatia. Ma, in verità, il futuro Maestro che tornava dalla guerra, e aveva precedentemente seguito un corso di studi d'una serietà e meticolosità ineccepibili (in seguito venivo a sapere ch'egli era già l'autore d'un *Metastasio* che resta tra i suoi capolavori) non mancava già dell'autorevolezza necessaria per guardare un po' dall'alto della sua statura intellettuale, oltre che fisica, un poeta, diciamo pure, crepuscolare. Bisogna, tuttavia, aggiungere che lo guardava anche con un certo interesse.

La ragione che m'aveva spinto fino a Napoli in quel novembre del '18 era appunto l'esaurimento di quei tre libretti non passati dunque inosservati proprio del tutto: che però il nostro Riccardo non si sarebbe mai sognato di ristampare, essendo, forse con piena ragione, ma anche come editore (allora) *sui generis*, cioè diverso e più acuto dei suoi anziani colleghi che la sapevano lunga in un altro modo, poco propenso per le ristampe. E ora chiedevo a lui, molto amicamente, di rientrare, come si dice, nella proprietà letteraria senza tacergli che un contratto globale già stipulato col Treves, editore ancora autorevole e forte, mi faceva obbligo oltre tutto di portare i miei poveri versi da Napoli a Milano. E qui mi accorsi che, più che l'editore, tendeva gli orecchi l'amico dell'editore. Che pensava il giovane Russo in quel momento? Forse che il più anziano e illustre editore italiano stava facendo, lassù, un pessimo affare? Che l'editore di Napoli, già da lui conquistato per il suo bel *Verga* (1919) e per il suo bel *Di Giacomo* (1920), stava invece facendo un affare ottimo, dandomi liberalmente il consenso richiesto sul marciapiede di Toledo?

Ho ricordato questo gentile episodio (debbo farmi sempre perdonare il mio concetto della gentilezza), l'episodio cioè del mio primo incontro col giovane Luigi Russo perché ci riallaccia a un altro mio ricordo personale dell'amico di cui deprecheremo a lungo la perdita. Tutti sanno d'un altro successo giovanile del Russo, i *Narratori*; tutti sanno di che si tratti. Non d'altro, almeno apparentemente, d'una guida bibliografica che faceva parte d'una collana della « Fondazione Leonardo », come le *Lettere* del Serra appartenevano a una serie dell'«Italia d'oggi», o anche, come la chiama l'autore, d'un semplice «manuale» contenente un buon centinaio di ritrattini di non più di due o tre paginette ciascuno, in cui è detto tutto con estrema finezza e finitezza, non senza rigore critico (anzi direi che il rigore, come sempre in Russo, prevalga) di tutti gli scrittori di creazione, in gran parte anche poeti, dell'ultimo ventennio dell'Ottocento e dei primi lustri del secolo nuovo, dall'Abba allo Zuccoli secondo l'ordine alfabetico, dal Verga al Palazzeschi secondo un criterio più elegante e già quasi critico. Una guida preziosa come appunto le celebri *Lettere* del Serra, e non credo che questa del Russo valga meno; anzi completa, dieci anni dopo, l'operetta serriana, forse più raffinata, ma l'altra tanto più scrupolosa nell'informazione e negli stessi giudizi, ciò che del resto più vale.

Confesserò subito ch'io fui molto contento del ritrattino mio, che avrebbe — chi sa — anche potuto mancare. Lodi in fondo ce n'eran poche, e quelle poche misuratissime. Ma più importante era per me, come per tutti, essere presi sul serio da tanto critico, giovane e appassionato per giunta. E dirò ora che ciò che più mi piacque fu d'essere in certo modo trattato un po' diversamente dagli altri. Numerati, come per gli altri, i titoli delle varie pubblicazioni, l'autore dopo aver dato l'ultima pennellatina al ritratto, aggiungeva la nota seguente: « I libri più notevoli artisticamente sono i numeri 1, 4, 5, 10 ». Il numero 1, primo nominato senza tener conto dell'ordine cronologico: le poesie già pubblicate in prima edizione dal Ricciardi, dal '10 al '15, e ripubblicate in volume unico dal Treves nel '19. L'incontro di Napoli non era dunque spiaciuto nemmeno al giovanottone che tre anni avanti, senza saperlo, e certo senza volerlo, m'aveva dato un po' di soggezione. E direi che per la soggezione contassero anche i sette anni che io avevo in più del giudice che m'osservava a Toledo in silenzio.

Quanto tempo passato da allora! Siamo arrivati al 1961 e il carico delle opere russiane è più che ragguardevole e proprio di queste io non saprei oggi dire. Anzi, per non strafare, resto di proposito coi due capolavori giovanili a cui il pubblico dei lettori provveduti rimase fedele lungo quattro decenni: il *Metastasio* e i *Narratori*. Se non che, due

mesi fa, il 24 luglio, cioè venti giorni prima della sua dipartita, il caro amico mi manda da Marina di Pietrasanta la sua ultima opera, quel *Compendio storico della letteratura italiana* che è, sul piano scolastico, come il riassunto di più di quarant'anni d'insegnamento. Io non m'intendo di piani scolastici e neppure d'insegnamento, io ho letto il grosso tomo proprio come un'opera « creativa », e questo intendeva l'autore quando scriveva: « nessuno potrà dire che qui non si senta odore degli scrittori di cui si parla ». E dico che per far ciò, per far sentire questo odore, bisogna essere critici e bisogna anche essere artisti. Naturalmente ho letto per prima l'ultima parte, cioè i tre capitoli dedicati alla letteratura del Novecento e credo e spero che nessuno vorrà tacciarmi di leggerezza per questa mia umana e, come si vede, spontaneamente dichiarata curiosità. Forse non è neppure leggerezza se si pensi come ardua sia, per un docente, la critica dei moderni.

Mi soccorre ora il ricordo d'un amico comune, Pietro Pancrazi, che Russo ebbe compagno in certe gite domenicali attraverso l'Appennino (la preferenza par fosse per le aperture della valle casentinese) che, in tempi difficili, aveva per abituali gitanti anche Calamandrei, Valgimigli, Momigliano, una volta il sottoscritto, tutti insomma affratellati a quel tempo da una specie, per dir tutto, d'eleganza morale. Dice Pancrazi che il critico contemporaneo e che si eserciti sui contemporanei si trova in una condizione tanto più difficile degli storici della letteratura che non oltrepassano di solito la soglia del Novecento o non vanno molto al di là di questo limite periglioso. Essi sono, secondo il Pancrazi, maestri e giudici, « giudici in seggio », che si esercitano su una vicenda già conclusa mentre il critico dei contemporanei non è che un « arrisicatore in barchetta ». Il quale « altra prospettiva non ha se non quella mobile che egli intanto viene fingendo e provando; e nel lavoro di remo, a ogni vogata, è accompagnato da quel particolare rischio e pericolo che, nella critica dei contemporanei, si chiama l'abbaglio o anche la cantonata. Rischio mortale (e che giustamente i professori paventano) perché, dopo un certo numero di cantonate, il lettore ti volta le spalle. Di più, il critico dei contemporanei già in partenza sa che i nove decimi almeno della compagnia con cui s'è imbarcato andrà ai pesci, e probabilmente lui con loro, e tuttavia come il pescatore della ballata canta e voga. L'altro critico ha intorno a sé degli immortali che magari promettono a lui un riflesso della loro immortalità ».

Ma lasciamo Pietro Pancrazi e torniamo al suo amico e collega in critica di letteratura contemporanea Luigi Russo. Come il Sapegno e il Flora, autori di bellissimi disegni storici e grandiosi compendi di letteratura, il nostro amico accettava in questa ultima sua fatica i moderni e i contemporanei, come già al tempo lontano della sua perfetta guida dei *Narratori*; e dice infine di loro con anche maggior ampiezza dei suoi illustri colleghi che lo precedettero e, anche mi parrebbe, con maggiore severità. Insomma, l'essere « in seggio » non gl'impedisce d'essere anch'egli « in barchetta », e di cavarsela, come il vogatore Pancrazi, assai bene. Qui credo sia la sua forza, specie quando afferma in una noticina in fondo al volume: « La reticenza su alcuni nomi di autori non è disprezzo della loro fatica, ma fiducia e speranza nel loro avvenire. Si tenga poi presente che in questo compendio destinato alle scuole, si è stati forse troppo generosi nelle citazioni di scrittori contemporanei ». Per quel che mi riguarda, la severità che significa generosità non è affatto spiaciuta e credo d'aver saputo renderne grazie all'amico prima che ci lasciasse per sempre.

MARINO MORETTI

## « LA REPUBBLICA VOMERESE »

Durava ancora la prima guerra mondiale quando un mio fratello che stava per parteciparvi con l'ultima chiamata del '99, e che si andava preparando al grado, come allora si diceva, di « aspirante », mi parlò per la prima volta di Luigi Russo come del giovane ufficiale che, a Caserta, impartiva lezioni di « vita e morale militare », e che affascinava

il suo non comodo uditorio (nel quale, se la memoria non mi tradisce, dovette trovarsi anche Palmiro Togliatti), se non per la materia del suo insegnamento, per il modo colorito, impetuoso, trascinante, con il quale la esponeva. Quelle lezioni, con lo stesso titolo del corso, furono pubblicate dall'editore Treves, forse espùntene quelle accese polemiche, quelle digressioni e quelle apostrofi violente che ognuno che abbia conosciuto Russo non può certo supporre mancassero.

Venne poi, con la pace promettitrice, un più intenso trasporto per le cose dello spirito, mentre la vita materiale, dal canto suo, chiedeva compensi usurarii della trascorsa compressione. I toni del risveglio erano sempre vivaci e aggressivi; ed ecco una volta, in certe polemiche giornalistiche e letterarie, riapparirmi, non ancora la persona, ma il nome di Luigi Russo. Occorre dire che in quel tempo esisteva, a Napoli e napoletano, un altro Luigi, anzi Luigi Libero Russo, avvocato, poeta — per così dire — in italiano e in francese, cultore di lotta greco-romana. Ora, in una sua polemica non ricordo da che determinata, Adriano Tilgher scambiò l'un Russo per l'altro: ne nacquero, fra gli omonimi, rettifiche e controrettifiche, reciproche svalutazioni, poco mancò non si scendesse sul terreno. Intanto Russo ( il vero) dava fuori sul finire del '19, presso Riccardo Ricciardi, il suo *Verga,* e l'anno dopo il gemello *Di Giacomo*: e il pedagogo casertano in uniforme, descrittomi da mio fratello, cominciò a configurarmisi in ben altra maniera: l'ostica « morale militare » evolutasi, più gradevolmente, in penetrante « critica letteraria ». Né tardò, auspice Francesco Flora, il rapporto personale che doveva durare, con vincolo di amicizia sempre più saldo, nel lungo corso di quarant'anni. Eravamo, i tre, abitanti del Vomero: la collina — allora ancora verde! — sovrastante Napoli: più volte, a me e a Flora, è occorso di rievocare quegli anni; più volte Russo stesso li ha ricordati; e or è poco anche Roberto Pane ne ha scritto, ed egregiamente: sicché può dirsi che, grazie a tali illustri penne (la mia esclusa), quella « repubblica vomerese » è diventata patrimonio comune, capitolo indispensabile nella storia della cultura. Basterebbero i nomi di quelli che, stabilmente o di transito, ne fecero parte, senza contare Russo e Flora (il quale, fra altro, ha ambientato il suo romanzo *La città terrena* nell'affascinante scenario della vomerese Villa Lucia): Guido de Ruggiero, e più tardi Adolfo Omodeo; Raffaello Piccoli con la moglie Blanche Goode, musicista squisita che poi, morto Raffaello, sposò l'indimenticabile Sergio Ortolani, poeta raffinato e critico d'arte; altri eminenti storici dell'arte Aldo de Rinaldis ed Emilio Lavagnino; l'insigne filologo Ezio Levi, che la rabbia razzista mandò a morire in America; giovane, e non meno impetuoso di quanto non sia oggi, l'architetto Roberto Pane; impetuosissimo bruzio lo scultore, e critico e poeta neoclassico Michele Guerrisi; altro scultore, ma versiliese, Carlo de Veroli; e quanti mai transeunti, dall'Italia e dall'estero, che consideravano quel microcosmo vomerese come il necessario complemento del loro pellegrinaggio napoletano che aveva come primo obiettivo la casa di Benedetto Croce in via Trinità Maggiore.

Mettiamo da parte la casa di don Benedetto, anch'essa sviscerata da cento « memorialisti », non tutti fededegni, e fermiamoci sull'ariosa collina, nei primi anni di quel sodal'zio, quando il nostro cerchio era ancora ristretto e quando dalle abituali accese discussioni letterarie ed artistiche si dovette trascorrere a quelle sulla nuova situazione politica creatasi in Italia. Ci si riuniva la sera, ora nelle nostre case ora nei caffè, che erano ancora patriarcalmente goldoniani, ci si accompagnava e riaccompagnava di porta in porta, e infine si scortava Russo che abitava un po' più lontano verso l'Arenella, e di cui l'imponente statura, gli ampi gesti e la voce altisonante destavano qualche inquietudine nei tutori dell'ordine pubblico. Devo aggiungere, a onor del vero, che i gerarchetti del Vomero, a differenza di quelli metropolitani, pur tenendoci in legittimo sospetto, non ci molestarono mai troppo: consideravano quel gruppo di intellettuali come un onorevole segno di distinzione del rione vomerese, non meno della locale squadra di calcio, che ebbe il suo quarto d'ora di celebrità.

Poi Russo, lasciato il Collegio militare della Nunziatella, si fece etrusco e ci si vide più di rado, o noi da lui o lui da noi. Una volta, purtroppo, mi toccò visitarlo a Firenze

con Giorgio Pasquali quando era stato colto da grave malattia che pareva dovesse fiaccargli più che il corpo lo spirito, e che invece ce lo ritornò, risanato, di più indomabili e durevoli energie. C'incontrammo talvolta a Milano con Flora; di recente, più spesso, a Napoli dove, con trepida e commovente dedizione, accompagnava per certe cure la sua diletta Sara. Napoli era la sua grande inintermessa nostalgia, o che di lontano ne scrivesse, a me a Nicolini a Ricciardi, con la tenerezza di un innamorato, o che, venutoci, ne ripercorresse gioioso i luoghi che gli erano stati familiari, ne riscoprisse i singolari aspetti, ne respirasse l'aria a pieni polmoni.

Ora, io non ho rievocato questi successivi incontri per la innocente vanità, che è di molti biografi, d'immettersi nella vita del biografato, ma soltanto per dire come da essi, e nei tempi più diversi in cui sono avvenuti, mi è apparso, e sempre più mi si è fatto evidente, il carattere primo della personalità di Luigi Russo: voglio dire la persistente impavida e direi quasi esplosiva giovinezza: giovinezza della carne vittoriosa delle malattie, delle veglie studiose, delle estenuanti battaglie letterarie e politiche, ché la gioventù è battagliera, e Luigi giunse battagliando al termine della sua vita; ma sopra tutto giovinezza dello spirito, della mente, nel continuo rinnovarsi, nella costante ricerca di nuovi temi, e — perché no? — di nuovi avversari, negli accesi entusiasmi come nei furori antiaccademici. Personalità complessa — non complicata — che è da giudicarsi al lume della sua opera critica e della sua azione di maestro, del che altri dirà con maggior conoscenza in questa raccolta di studi e di testimonianze; ma anche genuina e lineare personalità umana che non saprei definir meglio che con la parola « incantevole ». Le intemperanze, l'asprezza di certi giudizi, la violenza negli attacchi, allo stesso modo che la troppo passionale esaltazione delle idee e delle persone che gli erano nel cuore, contribuivano egualmente, nei due estremi, a creare il fascino di quella impetuosa forza vitale. Il che non sarebbe stato possibile ove ire ed affetti, battaglie e paci, tempeste e blandizie, offese e perdoni, giusti o ingiusti, spontanei o meditati, non fossero stati, mai sempre, sotto il segno del disinteresse, della buona fede, della più candida sincerità.

GINO DORIA

## L'AMICIZIA CON RUSSO

Caro Lallo,

desidero essere presente anch'io con gli altri amici all'omaggio che si rende a tuo padre. Poiché io sono stato legato a lui da un'amicizia che durava da più di quaranta anni, da quando, ancora studente liceale, in occasione di un mio breve soggiorno a Napoli in casa di Croce, fui da questi affidato a lui che mi guidò tra uomini e cose della Napoli del '21, della mia città natale a me quasi sconosciuta perché l'avevo lasciata all'età di due anni.

Eravamo ancora in pieno dopoguerra: la lettura del libro di tuo padre *Vita e morale militare*, ripubblicato da Treves con prefazione di mio padre, mi aveva fatto molta impressione. E tra i giovani amici di mio padre, Russo mi era il più vicino. Per questo la sua guida in Napoli mi fu preziosa: conobbi uomini che avevo amato da lontano, come Riccardo Ricciardi, l'aristocratico editore di Thovez, di Vernon Lee, di Gargiulo (che trovammo in una stanzetta a confezionare i pacchi di libri con le sue mani aristocratiche, con tale amorosa cura da farmi pensare che non amasse vederli uscire da quella stanza); o come Salvatore di Giacomo, di cui avevo avvicinato la poesia attraverso le sue canzoni che spesso mia madre amava cantarci.

Luigi Russo non dimenticò il suo più giovane amico: e appena laureatomi mi sorprese con un generoso invito a collaborare al suo « Leonardo ». A lui così restarono le-

gati due momenti importanti della mia giovinezza; a lui dovetti il mio primo timidissimo ingresso nel mondo letterario.

Poi per qualche tempo ci perdemmo di vista: ma quando, dopo una lunga parentesi milanese, venni a Firenze, mi ritrovai subito accanto tuo padre. E con lui iniziammo una lunga fruttuosa collaborazione editoriale, durata fino alla sua morte. Accettò di dirigere per noi la grande *Antologia dei Classici Italiani* che fu un'impresa veramente eccezionale nel campo scolastico; seguirono molti commenti a classici, poi qualche sua opera critica, e negli ultimi anni i primi volumi delle sue *Opere complete.*

La nostra amicizia lunga e forte ha dovuto superare grandi prove: anche se abbiamo avuto divergenze di idee politiche, se non sempre ho potuto seguirlo in certi suoi atteggiamenti polemici, abbiamo sempre superato le burrasche ritrovandoci nel comune lavoro e nella fondamentale fedeltà a uomini e cose di un passato sempre vivo e presente nei nostri animi. Io non dimenticherò mai la lettera che egli mi scrisse per la morte di mio padre, appena seppe che ero rientrato dalla prigionia: e voglio ricordare che egli fu uno dei pochissimi nostri uomini di cultura che ebbe il coraggio di non rinnegare mai mio padre. Ma Gentile, Croce, Omodeo, Fazio Allmayer e altri che sono stati i nostri uomini del periodo più bello della nostra vita, ci hanno sempre uniti, al di sopra di dissensi inevitabili, di sentimenti spesso non condivisi, di interpretazioni spesso non coincidenti.

Per questo la scomparsa di Luigi Russo ha rappresentato per me una grave perdita: più che di un amico, di una parte di me stesso. È scomparso l'ultimo anello di quella catena che mi legava al mondo della mia giovinezza: a quel mondo di cultura al quale in questi ultimi tempi si è cominciato a ritornare con viva curiosità, e sul quale forse potrebbero essere dette ancora molte cose rivelatrici da chi ne è stato partecipe. La perdita definitiva, con la morte di Luigi Russo, di questa testimonianza mi sembra sia un fatto grave per la cultura italiana: alla quale Luigi Russo ha dato non solo opere di critica veramente rinnovatrici di metodi e di problemi, ma con le sue polemiche, le sue proteste, i suoi ricordi, un apporto prezioso alla comprensione di quel tempo.

Credimi affettuosamente tuo

FEDERICO [GENTILE]

*30 ottobre 1961.*

## IL BELFAGORIANO RUSSO

Russo è tutto in « Belfagor », a cominciare dal diavolesco titolo che egli assunse dalla novella del Machiavelli. Il primo numero è del 15 gennaio 1946; l'ultimo, di Russo ancora vivo, e in gran parte anche questo da lui medesimo scritto e composto, è del settembre 1961: novantacinque numeri, uscendo la rivista ogni due mesi, di 120-140 pagine l'uno. Russo morì improvvisamente il 14 agosto, a Fiumetto, Marina di Pietrasanta. Quando comparve sui giornali la notizia parve cosa incredibile e inverosimile; e il nostro occhio corse più volte, incredulo, a rileggerla. Aveva avuto negli anni passati qualche disturbo, ma senza che nessuno e niente dessero il sospetto di un esito così repentino e funesto; e anche con quella sua andatura, certi momenti un poco impacciata e come legata, c'era pur sempre nell'alta persona il suo bel volto aperto e ridente, e lieti e sereni e squillanti il temperamento e la parola, e luminosissimi gli occhi. Così, un respiro che d'un tratto si ferma, ed è l'ultimo; e la luce degli occhi spenta.

Io l'avevo conosciuto nel '21, a Pisa; gli era morto poco prima un bimbetto; e anche a me; e fu, credo, quella coincidenza dolente che, passando egli un giorno da Pisa, veniva da Napoli dove insegnava al collegio militare della Nunziatella, lo spinse a bussare alla mia porta. Fummo da allora amicissimi, lunga e cara amicizia. Del resto già prima anche altro ci aveva fatti cercare e congiunti: partecipi ambedue della filosofia idealistica (è lecito ancora parlarne con tanto filosofame ritornato oggi in galloria e

con tanti filosofi ieri morti e oggi resuscitati che per farsi risentir vivi più starnazzano e strillano?), e ambedue affezionatissimi a Croce e a Gentile. Nell'*Incontro con Valgimigli*, che si legge nell'ultimo numero di « Belfagor » (p. 636), Russo parla della mia fedeltà a Gentile apertamente manifestata il 1946 e Gentile era stato ucciso due anni prima; parla della mia fedeltà a Carlo Anti, anche questa apertamente manifestata nel 1949 a proposito del premio conferitogli dai Lincei, quando ormai di Carlo Anti, rettore fascista dell'Università di Padova per oltre un decennio, nemmeno a Padova con riconoscenza e con lode si parlava più.

E questo mi porta a far cenno del più grande merito, della virtù più alta di Luigi Russo, e cioè del suo anticonformismo. Oggi che il conformismo, fra preti vestiti da preti o no, è divenuto il segno a cui tutti si riconoscono, la comune parlata, la *κοινὴ διάλεκτος* a cui tutti si ritrovano, si danno la mano, si radunano, si strizzano l'occhio, Luigi Russo fu sempre, in ogni atto del suo vivere, in ogni pagina del suo scrivere, essenzialmente e sostanzialmente anticonformista. Direi anzi, guardandomi attorno, specie questi ultimi anni che persino gli scolaretti delle elementari, per savii suggerimenti e per cattivante suggestione di genitori e di maestri, già sono conformisti anche loro, direi che Russo fu il più audace e spericolato esemplare dell'anticonformismo.

Ciò vale naturalmente anche per gli studi suoi propri, larghissimi e fondatissimi, di letteratura italiana di ogni secolo e di ogni stagione: fatica e perizia di ricerche erudite, intuizione e fortuna di scoperti e balenanti rapporti; niente mai adattamenti e accomodamenti, niente blandizie né compiacenze, ma solo devozione severa a quella *religio veritatis* che fu sempre al vertice, in Russo, della sua sovrana potestà morale. Ed è questa che ci è irreparabilmente mancata. E per questa al funebre annunzio subito corsero tra noi amici parole di sgomento e di pianto. Aspettavamo ogni due mesi l'arrivo di « Belfagor ». In ogni numero cercavamo la sua battaglia combattuta; né importava se anche vinta, perché c'era in ogni battaglia, a nostra consolazione, la vittoria del suo impavido e giocondo coraggio. Russo nacque scrittore e uomo della polemica; e sì, nacque « Belfagor », l'indemoniatissimo « Belfagor ».

MANARA VALGIMIGLI

## AUTORE E EDITORE

Quando i rapporti tra l'editore e l'autore diventano più intimi di quelli richiesti dalle strette esigenze di lavoro, quando si stabilisce cioè un rapporto di collaborazione e di amicizia insieme non è difficile che, mescolando il « sacro » con il « profano », gli interessi con gli affetti, succedano malintesi e scontri, con conseguenti ombrosità che offuscano per un po' il sereno. Questa mia esperienza ha forse toccato il punto limite nei rapporti con Luigi Russo, autore prezioso per la puntualità con cui manteneva gli impegni assunti e amico difficilissimo per la mutevolezza dei suoi umori. Così nei momenti in cui meno lo attendevo mi giungevano lettere piene d'ira, lettere lunghe e quasi senza scampo per una riconciliazione.... che seguiva, sempre per iniziativa sua, dopo brevissimo tempo.

Nonostante ciò, o forse proprio per ciò, con nessun altro autore mio padre prima e poi io stringemmo rapporti tanto affettuosi; forse nessun altro autore dimostrò mai verso di noi e verso il nostro lavoro una partecipazione così sincera ed intensa. Perché certamente Luigi Russo aveva un senso vivissimo di quanto importanti fossero i problemi dell'organizzazione della cultura, e si rendeva quindi chiarissimamente conto delle responsabilità che anche per questo aspetto cadono sull'intellettuale; ma anche perché i rapporti che egli intratteneva con amici e collaboratori non erano mai convenzionali ma sempre vivissimi e familiari.

Non posso dimenticare che il ricordo più commosso che sia stato scritto di mio padre, sul suo lavoro dagli inizi sino ai suoi ultimi giorni di vita, lo ha scritto Luigi Russo proprio su questa rivista nel 1947; come non posso dimenticare che egli fu tra i pochissimi autori della nostra casa che dopo la Liberazione mi scrisse lettere ricche di ponderati giudizi sulla nuova condizione della nostra società e della nostra cultura e quindi di preziose indicazioni per i nuovi compiti che si ponevano alla casa editrice, che proprio allora ero chiamato a dirigere con mio cugino Vito, per la morte di mio padre.

Per la personalità dell'autore molte, moltissime di queste lettere hanno, senza alcun dubbio, una notevole importanza per ricostruire il clima post-Liberazione e come documenti per una storia degli intellettuali crociani, tra il '45 e il '50; ma francamente non ho ancora l'animo di pubblicarle: esse mi ricordano la voce forte del grande amico che ci ha lasciati all'improvviso, esse fanno non ancora parte della storia ma sono un dialogo personale che non riesco a credere finito per sempre.

Perciò sono andato tanto indietro negli anni a trovare una delle prime lettere indirizzate a mio padre, quella che rappresenta l'inizio dell'assidua collaborazione.

Napoli, 29 marzo 1922 - Villa Pierro dell'Arenella.

Caro Signor Laterza,

il mio volume sul *Verga*, che ebbe una rapidissima fortuna quando apparve sulla fine del 1919 e che valse a richiamare l'attenzione generale sull'opera dello scrittore siciliano, è esaurito da un pezzo. Poiché è mio desiderio di *passare* i miei libri alla sua Casa editrice, ho pregato l'amico Ricciardi di sciogliermi da un mezzo impegno *sentimentale* di una seconda edizione con lui; ciò ho voluto fare anche per altre ragioni pratiche, per avere qualche vantaggio economico un po' meno magro, e perché il libro sia *altrimenti* diffuso, specialmente all'estero, dove non è stato mai mandato. Si aggiunga che è mia intenzione di rivedere il volume e di riscriverne due o tre capitoli finali, perché le condizioni sono mutate nei riguardi dell'opera verghiana: prima parlavo a un pubblico poco conoscitore dell'opera verghiana, e perciò mi sono dovuto indugiare in una critica illuminatrice più che in una misurata valutazione storica. Ora le cose sono cambiate — e poiché tutto quello che si è scritto nei giornali è riecheggiamento e parafrasi di mie idee — non vorrei perdere l'occasione, riscrivendo alcune parti del libro, e il vantaggio di fermare in modo definitivo per qualche decennio i caratteri dell'opera verghiana. Quanto a una edizione Sua, a parte i vantaggi di diffusione e altro, Le dirò che ne avrei molto giovamento, *accademicamente*: il volume inquadrato nella *Biblioteca di Cultura*, ancora più si imporrebbe all'attenzione degli studiosi. Come è avvenuto precisamente del *Metastasio*, che ha avuto una notevole e sempre favorevole stampa come se si fosse trattato di un libro nuovo.

Le parlo con tutta franchezza, perché Ella sa in quanta stima io abbia il Suo carattere semplice, misurato, deciso, affabile; e perciò non voglio nasconderLe nessuno dei motivi che mi inducono a chiederLe un'edizione nuova del mio libro.

Io potrò consegnarLe il lavoro riordinato ai primi di maggio; e sarei contento che ai principî dell'autunno il volume venisse fuori. Ho tanta sollecitudine, sol perché va utilizzato l'interesse attuale per l'opera verghiana; bisogna battere il ferro finché questo è caldo.

Con Suo comodo mi faccia avere una risposta.

Con affettuosi saluti Suo Luigi Russo.

E, facendo un grande salto nel tempo, un'altra lettera mi è parsa interessante: la prima che Luigi Russo mi scrisse dopo la Liberazione di Firenze, su una carta intestata degli « Scrittori d'Italia » che egli dirigeva, e che già è tanto ingiallita.

Firenze, 24 agosto 1944.

Cari Laterza,
vi do mie notizie.

Per ora siamo tutti salvi; ma le artiglierie continuano a cannoneggiare Firenze dalle colline di Fiesole e di Settignano. Si dorme nei rifugi. Io ho passato quasi dieci mesi in campagna, latitante, perché colpito da un mandato di cattura dal 25 ottobre 1943. Avvertito a tempo da un funzionario di polizia, sono riuscito a ripararmi.

Durante la latitanza, ho lavorato parecchio, e ho già pronti due volumi per la vostra casa, ma temo che voi non avrete modo di stampare questi libri, e per la carta e per le macchine che saranno impegnate dagli Alleati. Ma siccome viene un giovane a Rutigliano, forse mi deciderò a consegnare a lui i due volumi: 1. *Ritratti e disegni storici*, Nuova serie, *Da Alfieri a De Sanctis*; 2. *Scrittori-poeti e Scrittori-letterati* (*Di Giacomo, Abba*). Questo 2° volume raccoglie due miei saggi giovanili, che ho riscritto in questo inverno.

Non so nulla se avete ristampato *La critica letteraria contemporanea*, e il *Metastasio*. So che sono usciti le *Polemiche e discussioni sul romanticismo italiano*, ma non so nulla dei *Reali di Francia*. Io qui ho continuato a far lavorare per altri testi degli « Scrittori d'Italia ». Non appena si stabilizza il valore della moneta, bisogna rivedere le tariffe del compenso ai collaboratori.

Datemi vostre notizie, vi prego. So da varie parti che la vostra azienda è prospera sempre, e che siete, se mai, soverchiati dal troppo lavoro. Ho letto un bell'articolo su « Aretusa ».

Una stretta di mano Vostro Luigi Russo.

Sebbene soltanto sul piano strettamente biografico, questa lettera mi pare importante perché documenta l'impegno nel lavoro che Russo non rallentò nemmeno nei momenti più difficili della vita italiana ed anche in quelli difficili della sua vita privata: quell'impegno che egli sentiva come dovere civile, e che nel campo delle lettere come in quello politico e civile egli ha assolto, ultimo superstite di una grande scuola di cultura e di vita, sino al giorno in cui ci ha lasciati.

FRANCO LATERZA

## INCONTRI CON LUIGI RUSSO

Nello stendere lo scorso giugno una nuova prefazione per il mio vecchio libro sul Foscolo, rammentavo, e a loro idealmente dedicavo, quanti a quel libro nella mia memoria sono congiunti come amici, compagni, maestri di quel tempo: non facevo menzione di Luigi Russo che allora non conoscevo, ma il ricordo di lui ora mi s'impone e lui pure sento, fra i primi, legato a quel tempo, a quel mio lavoro. Perché proprio a quel mio libro debbo la prima lettera sua, nella quale non erano le frasi solite di ringraziamento, ma l'espressione di un caloroso consenso per i risultati e il metodo della trattazione, il tentativo di tracciare lo sviluppo di una personalità poetica e l'attenzione rivolta oltreché alla poesia ai motivi ideologici, alle contradizioni vitali del pensiero foscoliano: non solo, ma la lettera si concludeva chiedendomi se io possedevo la libera docenza perché nel caso che egli, come riteneva, fosse passato a Napoli, era sua intenzione propormi per l'incarico al Magistero di Firenze. « E questo fue quasi lo principio de l'amistà tra lui e me » dovrei dire se la citazione non sembrasse immodesta: ma così fu in effetti, e quella lettera non potevo qui non ricordare non già per vanità, ma perché in essa, scritta a persona a lui ignota, mi si scopriva fin d'allora tutto il carattere di Luigi Russo, la sua generosità, il fervore dei suoi progetti (non occorre ricordare che egli non passò allora a Napoli e che

soltanto qualche anno dopo io gli succedetti nell'insegnamento fiorentino), ma sopra tutto quella prontezza sua nel venire incontro ai più giovani, nel sollecitare e accogliere nuovi compagni di lavoro, nuovi amici. Tale lo conobbi di lì a poco, nell'autunno del 1928, di persona nella casa di via Centostelle fra i suoi libri e la sua famiglia, tutto preso dagli studi suoi e dal « Leonardo », da cui si riprometteva un contributo efficace alla vita culturale e non soltanto culturale d'Italia, pieno d'interesse per le nuove figure di studiosi che col « Leonardo » egli veniva scoprendo, una persona viva dalla cui conversazione si usciva con l'animo rinfrancato, con una nuova fiducia in se stessi, nella possibilità di un lavoro utile, anche nel « clima » del tempo. E lo stesso Russo ritrovai, con lo stesso animo alacre, con lo stesso spirito combattivo l'anno seguente, giudice della mia libera docenza, e dopo il silenzio di qualche mese, per una malattia che ci riempì di sgomento, salutai insieme con tanti altri il suo ritorno così pronto, così vigoroso, così impetuoso (« *tamquam potens crapulatus a vino* », come egli scrisse), nel campo che era suo di una cultura militante e pugnace, annunciato dalle colonne della nuova rivista tutta sua, « La Nuova Italia ».

Purtroppo, com'è noto, quella rivista, come suo organo personale, non poté avere lunga vita; poco più di un anno soltanto poiché a mezzo l'annata 1931 egli fu costretto a lasciarne (e i motivi sono ovvi) la direzione: ma quel che con « La Nuova Italia » e direi più ancora col « Leonardo », in cui pure l'opera sua sarebbe stata vincolata dal carattere di organo della Fondazione per la diffusione della cultura italiana all'estero, e perciò di rivista puramente bibliografica se non apologetica, egli seppe fare, è un'acquisizione nella storia della nostra cultura non dimenticabile, e certo non l'hanno dimenticata quanti con me, più giovani di qualche anno soltanto, guardavano a Luigi Russo come a una guida insostituibile, alle sue riviste come a uno dei pochi luoghi di libera discussione. Vi era Croce e la « Critica »: ma sentivamo pur necessaria questa voce di persona più vicina a noi per anni e per esperienza, che alla lezione crociana dava un accento suo e per certi aspetti la proseguiva. E bene agli scritti del direttore si affiancavano quelli dei collaboratori liberamente raccoltisi intorno a lui, di varia parte e di varia preparazione, ma con pari spirito di serietà e indipendenza critica, l'infaticabile Domenico Petrini dai molteplici interessi, e Sapegno, le cui recensioni di letteratura contemporanea tanto piacevano al Russo, e gli storici Ernesto Sestan e Piero Pieri, per ricordarne alcuni soltanto dei migliori, e sopra tutto per l'importanza dei contributi, per la severità della sua figura Adolfo Omodeo, che se non era condirettore veniva ad essere quasi un'integrazione della personalità dell'amico.

Era quella del direttore di rivista una vocazione scoperta in se stesso dal Russo, a cui non poteva bastare il lavoro dello studioso umbratile e nemmeno quello del professore, e l'esperienza delle due riviste è difatti un momento di grande importanza nella sua biografia. Non soltanto per l'attitudine che egli allora rivelò di saper chiamare intorno a se studiosi provetti e giovani, e di dare con uomini così diversi una fisionomia sua a quei periodici, ma perché nei contributi suoi propri, fossero articoli programmatici o storico-critici, recensioni o noterelle polemiche od anche brevi note di commento a polemiche altrui, egli si rivelò come forse non mai per l'innanzi sicuro signore del suo mondo ideale, trovando nel taglio dell'articolo, della recensione, della nota polemica l'espressione adeguata di quella sua sicurezza, del problema critico nettamente fissato, della consapevolezza dell'intima connessione di « scienza » e « vita » e perciò fra conoscenza storica e polemica attuale. Memorabili, le pagine più scopertamente polemiche (anche se talora, come accadeva, di necessità in più d'un punto allusive), come gli articoli *Minerva oscura*, sul discorso desanctisiano *La scienza e la vita*, o sul *Sovrano* del De Meis, e il lungo articolo proemiale *Io dico seguitando...*, o l'intervento redazionale nella polemica Volpe-Omodeo, o qualche noterella come, per citare una sola, l'*Elogio di Origene* (del febbraio 1930, così opportuno e attuale allora, così conforme agli spiriti e agli atteggiamenti del Russo negli anni a noi più vicini): ma caratteristiche pure per vigore di pensiero e felicità di linguaggio critico altre pagine di carattere più strettamente « scientifico » (se pure è possibile in Russo sceverare la pura speculazione dalla critica militante), basti citare l'articolo-recen-

sione all'*Antologia della critica letteraria* di Aldo Andreoli, che si risolve in una illuminante presentazione dell'apporto positivo e duraturo delle poetiche rinascimentali, o la recensione di una nuova edizione commentata delle rime dell'Angiolieri, che delinea con felice novità, superando persistenti motivi romantici, la personalità di Cecco non senza far tesoro dell'esperienza più vicina di certi gusti e atteggiamenti di contemporanei letterati toscani, o ancora l'articolo su *Frate Jacopone* di Sapegno, primo incontro del Russo con un poeta così remoto da lui e pur a lui così congeniale, e proposta di una riconsiderazione dei metodi della critica, per una comprensione più duttile delle molteplici forme di espressione non tutte riconducibili alla poesia pura, e fra queste particolarmente interessante, per il suo peculiare carattere, la poesia di un mistico.

Della vitalità di quelle pagine è riprova il volume che con altre anteriori le raccoglie, i *Problemi di metodo critico* del 1929, che nonostante la disparità dei soggetti e delle occasioni ha un carattere unitario ed è, a me pare, uno dei suoi libri migliori, certo fra i più atti a farcelo conoscere nell'attitudine tutta sua di cogliere l'essenziale di un problema e di fissarlo in una formula suggestiva, nel senso della critica come attività speculativa insieme e pratica, conoscenza del passato e lezione per il presente: è qui il Russo del decennio 1920-1930 (e del libro è in certo qual modo un compimento il successivo *Elogio della polemica*, che mal sapremmo disgiungere dal primo), il Russo che ha avuto parte così importante nella vita e nel lavoro di chi era giovane allora. Forse i suoi futuri discepoli pisani e i giovani d'oggi su altri suoi libri si saranno educati e non comprenderanno l'affetto nostro se non la predilezione per quei *Problemi* del '29 e il rammarico che riordinando secondo altri criteri l'opera propria il Russo abbia « radicalmente rinnovato » il libro di un giorno nei *Problemi* del 1950, meglio sistemati forse per la materia trattata, ma in cui cerchiamo invano la figura del Russo di quel tempo, il nostro Russo, che abbiamo scoperto in quelle pagine e ritrovato nello stesso tempo o poco dipoi simile, anzi identico nella viva conversazione compagno ed amico.

Ma è pur vero che già prima e poi quando fu troncata la sua attività di direttore di periodici, le medesime doti gli fu dato spiegare in un campo più vasto e in lavori di maggiore e prolungato impegno: il decennio 1930-1940 (tragico decennio per tutti, ancora incombente sull'animo nostro) fu per lui il periodo del rifacimento del Verga e dei grandi commenti, il Machiavelli, il Manzoni, il Boccaccio, per tacere di altri minori, e col passaggio a Pisa nella Facoltà di lettere e sopra tutto nella Normale l'incontro con una scolaresca più fatta per lui e nello spirito della quale egli ha lasciato un'impronta incancellabile. Ma anche chi non l'ha ascoltato nella scuola prova ancor oggi il fascino di quei commenti, non mero lavoro scolastico, esegetico bensì incontro di due personalità, lo scrittore e il critico, un critico così ricco di umori, dalle reazioni così pronte, così aperto a sentire sempre nel suo valore attuale, nell'insegnamento specifico per il presente la parola dello scrittore antico. Se la critica implica una misura non soltanto del poeta studiato ma del lettore interprete che gli sta di fronte (e in quanti saggi o esercizi di critica ci avviene di riscontrare soltanto la pochezza spirituale di chi si è accinto a quell'impresa!), bene il valore del Russo risalta accanto ai suoi autori: anzi, come già si è notato, egli partecipa con la sua vigorosa personalità alla vita delle loro opere da serbarne l'efficacia nel suo stesso stile, da identificarsi, senza venir meno al compito di critico, con la loro stessa persona ideale, non sappiamo se per la potenza dell'autore o la prepotenza del critico, sicché da quei commenti e dai saggi che li accompagnano e che ne derivano vengon fuori altri ritratti di Luigi Russo, un Russo-Machiavelli, un Russo-Manzoni, un Russo-Verga, un Russo-Boccaccio, e persino in pagine più tarde un Russo-Rustico di Filippo. Tale era la passione critica del nostro Russo, tale l'impegno umano del suo lavoro. Nel quale gli avveniva pure per il contatto assiduo con la pagina, il periodo, l'espressione singola a cui lo costringeva l'abito del commentatore e del discente, di fare ben più che un accenno ad una critica dello stile e del linguaggio; come mi è piaciuto ricordare in una relazione sulla critica stilistica, per lo stesso Russo e per altri da lui ben diversi, che di una critica dello stile e del linguaggio sembrano talora essersi fatti un idolo e un privi-

legio, dimenticando che nella tradizione stessa del De Sanctis un Russo aveva potuto discorrere con tanta novità e finezza del periodo machiavellico, dell'aggettivazione del Manzoni lirico, della lingua del Verga, della sintassi di Jacopone.

Non debbo però qui dire del critico o dello scrittore, di quel che ha rappresentato per i nostri studi, la nostra cultura, la nostra scuola: ma ricordarlo soltanto quale l'ho conosciuto io nei libri e negli incontri (e talora scontri), nella vita insieme con comuni amici. Lo ricordo, per tornare ai tempi della nostra prima conoscenza, a Torino negli anni intorno al '30: una città che lo attirava e insieme gli dava non so qual senso di disagio, così poco italiana come gli pareva, quasi appartenente ad un mondo a lui estraneo. Ricordo la sua esclamazione, una delle sue esclamazioni rumorose, in un tram: « Ma qui parlano francese! » che fece rivolgere su di lui l'attenzione sorpresa di tutti. Pareva a lui allora di trovare in questa terra di confine, negli amici che qui lo accoglievano e affettuosamente lo ascoltavano, torinesi di nascita o di elezione, Antonicelli e Ginzburg, Pavese e Mila, un primo contatto con un mondo più ampio in cui bramava di entrare, impaziente dell'Italia « autarchica », « strapaesana », persuaso come ci diceva che noi per l'ambiente stesso in cui ci eravamo formati, oltreché per gli studi nostri specifici, gli studi miei più vecchi di letteratura francese e gli studi di Leone Ginzburg di letteratura russa, fosse più agevole se non naturale uscire dagli angusti confini in cui troppi altri italiani se ne stavano costretti se non beatamente rinchiusi. Era forse questa sua soltanto un'illusione, ma mi piace ricordarla come prima testimonianza di quel suo desiderio di una più vasta esperienza, culturale e umana, scientifica e politica che egli doveva più tardi, come tutti sanno, appagare ampliando sempre più la cerchia delle sue conoscenze, anzi del suo mondo. Ed è pure per me quella sua illusione, quella stessa esclamazione nel tram torinese un indizio della freschezza, della ingenuità, della giovanilità del suo animo, così aperto alla curiosità per tutto quanto aveva sapore di nuovo, portato anche per questa prontezza a ingannarsi o a illudersi, e gioioso sempre per ognuna delle sue nuove scoperte, che potevano essere Croce e Gentile e la filosofia idealistica, e Michele Barbi, e questa o quella terra, questo o quel nuovo amico, e il mare e la montagna, il comunismo e la Russia, l'automobile e persino, lui felice!, la televisione. Così sempre l'ho conosciuto, ammirandolo, e devo aggiungere? invidiandolo anche, per questa sua non mai spenta vivacità d'interessi, interessi per le cose grandi come per le piccole, non turbato se non di rado da dubbi, cautele, riserve, proprie di spiriti troppo critici, meno giovanili o « barbarici », di generosa barbarie com'era il suo.

Lo rivedo così nelle passeggiate per i colli fiorentini, da lui ricordate anche in questa rivista: quelle passeggiate insieme a Calamandrei e Pancrazi, Alessandro Levi e Nello Rosselli, che erano ben più che uno svago fisico una liberazione settimanale dall'atmosfera sempre più opprimente di ogni giorno. Non rammento chi prima le ideasse, forse Russo stesso, che più di ogni altro se ne compiaceva godendo delle conversazioni, dei motti propri e altrui, dei vari incontri con monumenti e paesaggi. Lo ricordo pure in quegli anni del mio soggiorno fiorentino (dal '34 al '37) durante la ebdomadaria visita serale degli amici, una consuetudine anche questa divenuta per lui una necessità, per quel calore umano che gli era proprio e anche direi per una tendenza a lui innata a espandere la sua forte personalità, a cercare in altri e non soltanto nei più giovani suoi scolari, consenso, approvazione, conforto. Quelle visite poi, come rammenterà taluno, Orsini o Calogero, Ramat o Rugani, egli tentò un anno di organizzare in una sorta di libera e mobile accademia, dando inizio egli stesso alle discussioni con la lettura dell'allora stesa introduzione all'autobiografia alfieriana. Ma forse quella quasi accademia meno rispondeva all'indole sua: e il Russo che mi è più presente è il Russo dominatore di quella cerchia di amici, che mal sapevano contrastare i suoi giudizi, improntati dall'animo suo fervido, da quella sua potenza o, vorremmo dire, prepotenza d'ingegno.

Più caro però di ogni altro nella memoria l'incontro nella sua casa di Firenze nell'agosto 1945, così affettuoso come non mai da parte sua, così pieno di confidenze, di propositi, di progetti: un ricordo strettamente congiunto a quel tempo di rovine e di speranze.

Ma anche negli anni successivi in circostanze meno fuor del comune, ad ogni nostro incontro, ed essi furono purtroppo sporadici, sempre mi accadeva come di riscoprirlo di nuovo, di risentirne come nel giorno lontano della nostra prima conoscenza la forza anzitutto della vitalità, il calore umano, il bisogno tutto suo di amicizia, di tenere a sé stretti gli amici di un tempo, di farsene nuovi (con quale entusiasmo mi parlava negli ultimi tempi dell'amico più recente, divenuto subito a lui carissimo e pur tanto diverso, Roberto Ridolfi). Egli aveva oltreché della famiglia e della « casa » (interprete in questo non soltanto ma partecipe dell'animo del Verga e dei suoi personaggi), il senso, anzi il culto dell'amicizia, non comprendeva, come mi disse una volta, che certe amicizie giovanili potessero intiepidirsi sino a dar luogo all'indifferenza (dal canto suo sempre si sentiva stretto agli amici e compagni della giovinezza, in qualsiasi parte militassero, superando le stesse prevenzioni politiche e fra i suoi scritti più commossi sono pagine di ricordi di suoi compagni della Normale) e con animo giovanile, contrariamente a quanto suol accadere, accoglieva fra gli intrinseci (e quale era la gioia sua quando poteva averli ospiti nella villa di Marina di Pietrasanta) gli amici nuovi o antichi allievi, divenuti ormai suoi necessari confidenti. Non che nelle amicizie di Russo mancassero le ombre: a tutti son note certe sue brusche improvvise impennate, certi trascorsi sopra tutto di penna, e la penna di fatto portava Russo spesso molto al di là del suo reale sentimento, sicché talora accanto a lui taluno poteva sentirsi in quello stato di apprensione di cui ebbe a scrivere Piero Calamandrei (ed ora entrambi li ricordiamo congiunti in un affettuoso acerbo rimpianto); ma è anche da aggiungere che prontamente si riprendeva e dimenticando quelle subite accensioni, quei giudizi acerbi e talora ingiusti tornava, e ne aveva un vero conforto, all'animo di un tempo. Ne ho fatto io pure esperienza, anche se forse più rari che per altri amici sono stati questi subiti e brevi oscuramenti: e mentre già con dolore ero portato a ritenere che fosse ormai tra noi un non facilmente superabile dissidio, appena lo rivedevo cadeva ogni prevenzione, ogni amarezza, ed egli mi si ripresentava più affettuoso che mai, con un bisogno rinnovato di espansione e non potevo lasciarlo senza un sentimento di ammirazione, di più profonda simpatia. Così lo ricordo nel nostro ultimo incontro in occasione delle ultime sedute dei Lincei, quando fui forse più che per l'innanzi colpito dalla freschezza e giovanilità del suo spirito, dalla vivacità del suo discorrere, dalla copia dei giudizi sempre così recisi e precisi, dalla gioia che provava ancora una volta confidandosi e discorrendo dei più disparati argomenti, di questa o di quella persona. Tanto più inattesa a così breve distanza la notizia della sua improvvisa scomparsa: penso che come a me a tanti altri è avvenuto e avverrà di sentirlo per quel vigore di vita che più ancora che negli anni trascorsi egli dimostrava, tuttora a noi vicino, e di chiederci, così a me è accaduto sovente in questi mesi, come nei tempi del « Leonardo » per questo o quel fatto, per questo o quello scritto nostro o altrui: « Che cosa ne dirà Luigi Russo? ».

MARIO FUBINI

## FIRENZE 1932-37

L'undicesimo numero del « Leonardo » (novembre 1925) recava la notizia che Giuseppe Prezzolini lasciava la direzione della rassegna e gli succedeva Luigi Russo, che era venuto a Firenze nel 1923, professore all'Istituto Superiore di Magistero. Il nuovo direttore diceva chiaramente nelle *Premesse* (dicembre 1925) che avrebbe fatto cosa diversa dal suo predecessore: avrebbe bandito ogni dilettantismo giornalistico, ogni pedagogismo informativo, ogni compiacimento estetistico autobiografico dell'inquietudine sterile, ogni « elefantiasi del piccolo » per cui si grida al messia ad ogni Cacasenno sputasentenze; perché tutto ciò gli sembrava la parodia della cultura italiana, non il suo specchio veritiero. E proponeva una rivista di *professionisti impegnati* scientificamente

e moralmente. « Una rassegna di cultura non può essere scritta che da uomini di cultura, e questi uomini, se la loro cultura, come deve essere, è diventata fede di vita, non possono sentirsi fuori della mischia, spettatori ed annotatori ' oggettivi ', come si dice, di quell'altro mondo che scrive e che è pure il loro mondo, e la vantata imparzialità non procede da una presunta impassibilità critica, ma sempre da passione mentale e da coraggioso senso di scelta e di responsabilità ». In questo impegno scorgeva la possibilità di ripresa della vita scientifica ed artistica italiana: « Agli scettici che non ci credono, noi non diremo nulla, ma a quegli altri che son presi da una dolorosa trepidazione che l'appassionamento politico di questi anni possa finire col distrarre e imbalsamare le menti, diremo che anche noi siamo assaliti spesso dallo stesso timore, ma, per una più potente vibrazione che avvertiamo in tutta la nostra vita, torniamo poi a riconfermarci nella fede che cotesto appassionamento alla vita civile della nazione rinvigorisce intanto la stessa sostanza etica del nostro lavoro, imprimendo alla vita mentale un senso di concretezza storica, quale invano impetreremmo nel chiuso del nostro immaginato mondo libresco ».

Oggi forse meglio di allora possiamo valutare il peso desanctisiano di tali parole e l'importanza che in quel momento ebbe l'azione culturale che ne derivò. Nel gennaio del 1925 Croce aveva assunto deciso atteggiamento antifascista, abbandonando le illusioni che lo avevano spinto a dare a Mussolini, dopo la marcia su Roma e dopo l'assassinio di Matteotti, un « voto prudente e patriottico »; e la « Critica » iniziava la sua battaglia etico-politica che, contro la teoria del filosofo, rompeva la divisione tra la sfera teoretica e la sfera pratica. Il 21 aprile dello stesso anno, l'anno del 3 gennaio, « gl'intellettuali italiani aderenti al Fascismo convenuti a Bologna per la prima volta a congresso (29-30 marzo) » firmavano il noto manifesto gentiliano che secondo Mussolini avrebbe dovuto smentire « in pieno e per sempre la stolta leggenda di una pretesa incompatibilità fra intelligenza e fascismo ». Il 1° maggio il *Mondo* pubblicava il contromanifesto crociano, ove si affermava, in contrapposizione alla « caotica ed inafferrabile ' religione ' » degl'intellettuali fascisti, la fede dell'Italia moderna, « che si compose di amore alla verità, di aspirazione alla giustizia, di generoso senso umano e civile, di zelo per l'educazione intellettuale e morale, di sollecitudine per la libertà, forza e garanzia di ogni avanzamento ». Il discorso di Luigi Russo si ricollegava con quello di Croce a Napoli, di Gobetti a Torino (ancora nel '25 cominciavano le pubblicazioni del *Baretti*), e contribuiva a rinsaldare e formare quella intelligenza italiana che, pur nei limiti imposti dalle cose, ebbe capacità di resistenza — non soltanto culturale — durante il ventennio.

Il Russo assumeva la sua responsabilità storica, compiendo una scelta in un momento cruciale della vita nazionale, e prendeva la strada più difficile, quella che nel momento non si vedeva dove sfociasse. Gli dava forza — e dava singolarità alla sua voce — la concezione desanctisiana della cultura, calata nel vivo della realtà di quegli anni pericolosi, come impegno totale e consapevole dell'uomo nel suo mestiere sociale di uomo: cultura che non è dell'individuo, ma della nazione, e universale, per cui, come è ridicola la cultura da eremiti e da bramini, è ridicola l'energia di un solo, « fosse anche un ministro: ci vuole l'energia collettiva, del Parlamento, della stampa, delle associazioni, la quale presto o tardi diventerà energia nazionale ». A queste parole eterodosse del De Sanctis il Russo apponeva commento di eterodossia ancor più bruciante: « Sia biasimo alla scienza centrifuga, frammentaria, ironica dei solitari senza nazione, ma sia biasimo anche alla vita che, affidandosi alla estemporaneità degli istinti e dell'egoismo del ' particulare ', mentre accarezza omaggi a uomini di eccezione, esonera se stessa dall'ufficio travaglioso di scavarsi una coscienza in una tradizione, in un pensiero, in una cultura illuminante e direttiva » (20 gennaio 1928).

Difendere la cultura significava quindi difendere l'uomo nella sua dignità e libertà, e riaffermare la libera coscienza della nazione: la battaglia culturale era in sé battaglia etico-politica. E se in quegli anni era necessità forzosa alludere, più che dire, per-

ché intendessero coloro che avevano orecchie da intendere, certamente pochi si espressero più apertamente di Luigi Russo, affinché equivoci non dovessero nascere intorno ai concetti fondamentali della sua azione. Così, ad esempio, quand'egli attaccò il mito trionfante dell'ignoranza. « Non si dice anche che per essere buoni politici, uomini di fede, bisogna essere ignoranti?... i nostri poeti puri e mistici e i nostri letterati imperiali sono ignoranti, sì, ma senza l'ingenuità dell'ignoranza; sono incoscienti, anche, se si vuole, ma sono anche terribilmente aridi di affetto e di immaginazione e di illusioni. Ed essi gridano tanto, per stordire gli altri e se stessi. È proprio la mezza cultura che li rovina. O di qua o di là: o ignoranti puri, o scienziati; o squadristi ingenui o filosofi e tecnici espertissimi; o bestioni primitivi, tutti stupore e ferocia, o uomini umanissimi con la ragione tutta spiegata. Ma la mezza cultura, no.... » (20 novembre 1926). E concludeva con una sentenza, dove è riassunta la sua idea: « Manca in loro la fede, perché manca la cultura ».

Il fascicolo del « Leonardo » 20 novembre-dicembre 1929 annunziava che la testata passava ad altra rassegna a cura delle case editrici Treves e Bestetti e Tumminelli, e che il prof. Luigi Russo avrebbe diretto una nuova rivista mensile, « La Nuova Italia », editrice la Casa omonima. Non so se questa operazione sia stata consigliata anche da ragioni politiche (il disagio che Gentile doveva pur sentire, che Russo, al quale voleva bene, fosse direttore di una rivista la quale si pubblicava sotto gli auspici dell'Istituto Nazionale Fascista di Cultura). Il fatto è che la nuova rassegna, sciogliendo il direttore da impacci istituzionali, poteva più alacremente proseguire il lavoro intrapreso dalla precedente, e trarre alcuni frutti dalla semina della stagione passata. Poiché l'opera del « Leonardo » non si era esaurita nella polemica del Russo, ma anche nell'aver chiamato a raccolta, attorno alle idee essenziali da lui espresse, un gruppo di uomini, anziani e giovani — specialmente giovani —, nell'aver preparato e affiatato una *équipe* di fedeli, i quali si trovarono ancor più a casa loro nella « Nuova Italia », ove si rafforzarono vincoli di studio, di convinzioni, di lotta. Ritrovo negli indici di quelle prime annate della Rivista maestri, amici, compagni che allora ancora non conoscevo, e coi quali — lontani o no — di lì a poco dovevo iniziare così stretta ed impegnata comunione intellettuale morale politica che né il tempo né la morte ha dissolto. Primo fra tutti Omodeo, l'amico fraterno di Russo; e Flora, anch'egli del gruppo napoletano, come Alfredo Parente, e Muscetta; e Fubini e Sapegno, che provenivano dalle esperienze torinesi di Gobetti, e Garosci e Ginzburg (lo rivedo nello studio di Zamboni, dove lo incontrai mi pare nel '34: rivedo i suoi occhi come mi tornarono a mente dieci anni dopo vedendo i suoi bambini, mentr'egli era a Regina Coeli); e i fiorentini Rugani, Calogero, Giordano-Orsini, Sciaky, Natoli; e Marzot, Bianchi-Bandinelli, e tanti altri, d'ogni parte d'Italia.

« Convegno di giovani », diceva il Russo nella alacre presentazione della nuova rivista (20 gennaio 1930), ribadendo il programma del « Leonardo » anche nel titolo (*Io dico seguitando....*): ma osservava: « Noi non siamo di quelli che amano la giovinezza per la giovinezza. Noi vogliamo i giovani, solo perché vogliamo diventare o essere uomini », e irridendo a « i giovani a vita » pei quali Marinetti cantava l'inno della giovinezza eterna, apriva il processo al *venticinquenne immaginario*, il quale « nasce, freddamente, misuratamente, religiosamente, ' direttore ' o ' gerarca ' »; che esalta la disciplina illimitata, la devozione assoluta, purché non lo si tocchi nel suo « particulare »: e di contro alla sua sterile egocentrica superbia proponeva la religione moderna del lavoro che genera lavoro, per cui, risolvendo volta a volta il problema concreto che l'esperienza ci offre, ci riconosciamo uomini, e non inutile la nostra umanità. Non era soltanto l'offerta di una consolazione ascetica in tempi duri, ma anche e soprattutto l'affermazione di una resistenza produttiva, ancora fondata sul senso di cultura, dove « come in politica, non giovano a lungo andare le forme di antropolatria, perché gli antropolatri sono gli esaltatori di oggi, ma anche i traditori di domani, e quello che conta è la profonda educazione dei principî, e solo gli uomini affezionati alle idee non

tradiscono mai»: e il fine non era individuale, ma nazionale, universale. La gelosa e orgogliosa coscienza del lavoro culturale, la sdegnosa denuncia e condanna delle mistificazioni, diventava naturalmente difesa di esso e della libertà culturale e quindi protesta contro ogni forma di oppressione gravante su tale libertà; e sulla libertà: oppressione politica, clericale, pseudo-culturale, di conventicola letteraria o accademica....

I bersagli di Russo dovettero diventare più precisi e alti. Nel fascicolo del 20 novembre 1930 pubblicava un *Invito alla libertà di discussione*; il bersaglio qui era non solo Gioacchino Volpe, ma quanti, «guerraioli in politica, vogliono il disarmo universale in letteratura». L'attacco diretto al fascismo — come costume corrotto, come pseudo-ideologia, come regime oppressivo — era evidente. Scriveva il Russo: «Chi vive fra i libri e le riviste e le accademie, sa ormai del cronico petulante intervento di questo o quell'altro personaggio d'autorità, del solito Conte zio della cultura, che ti ammonisce o per una recensione un po' troppo vivace, o ancora per una semplice frase che potrebbe spiacere a questa o a quella 'grandezza' universitaria o politica; e ti senti ripetere che bisogna oramai mettere da parte tutte queste beghe o pedagogiche o filosofiche, o letterarie, e rappaciarsi e inebriarsi nella vita positiva dello Spirito, ed esaltarsi nei valori nazionali, attualizzarsi insomma, pena l'accusa di scarso storicismo.... Parrebbe ormai che il mondo abbia pensato abbastanza e non si debba pensar più, e la critica, richiedendo troppa sottigliezza d'ingegno e diuturnità di studi, non giovi alla salute, e nemmeno all'economia della vita sociale».

Queste parole, ed altre consimili, furono dette: dovevano esser dette, e noi ser biamo gratitudine a chi ebbe il coraggio di compiere il dovere di dirle. Fu loro logica conseguenza l'avviso seguente, apparso nel numero del 20 luglio 1931: «Per ragioni di salute e per altri impedimenti personali, sono costretto a lasciare la Direzione di questa Rivista.... Ringrazio i collaboratori ed i lettori della viva fiducia e della fervida collaborazione che mi hanno accordato. Luigi Russo.» *Fu costretto* a lasciare la direzione: ma «La Nuova Italia» rimase pur sempre la rivista di Russo, e la sua azione educatrice seguitò a svolgersi da quelle colonne, indirettamente, per mezzo dei suoi amici, direttamente dalla cattedra, dai libri, dai ritrovi nella sua casa di via delle Cento Stelle, numero 96.

Conobbi il Russo l'anno dopo, allorché divenni suo scolaro. Io, giovane già maturato attraverso molte letture e non poche esperienze pratiche, non amavo, anzi disprezzavo la scuola. Ero antifascista per vago e irriducibile istinto di ribellione, ma covavo solitario i miei generici sdegni e li smaltivo in un mondo astratto, libresco, ove cercavo i modi di riformare gli uomini per rispondere ad una mia confusa vocazione di scrittore e di educatore. Seppi di Russo da certi amici suoi scolari, ne lessi qualche libro, decisi che egli dovesse essere il mio maestro e che avrei perciò cominciato l'università, quando di solito la si finisce, se avessi superato le difficoltà economiche vincendo un concorso a posti di missione. Quell'anno Russo leggeva Verga, che io avevo studiato a fondo poco tempo prima esaminando pazientissimamente la narrativa dell'800. Faceva lezione nell'aula magna, che era sempre gremita: leggeva dai suoi appunti, con voce martellante, perentoria. I suoi giudizi erano sentenze, maturate con partecipazione totale dell'ingegno, della dottrina, del temperamento, della coscienza. Nessuno poteva essere sordo: ma chi aveva intelletto scopriva in ogni periodo prospettive, analogie, riferimenti, raccordi prima impensati, e se il pensiero, frustato, balzava di problema in problema, aveva tuttavia l'impressione quasi fisica di non disperdersi, si bene di nutrirsi organicamente, di farsi corpo vivo unitario. Imparavamo così, in officina, l'idea desanctisiana di scienza, di cultura, e la metodologia storicistica con cui il nostro maestro la faceva così impegnata.

All'insegnamento della sua lezione rapportavo, come a centro dell'unità di cultura-vita, perché vi prendesse ordine e senso, quel che avevo prima imparato, quel che andavo imparando, a scuola e fuori. Ciò costituiva un dialogo perenne fra me e Russo,

intensissimo; e, abituato alla solitudine gelosa e scontrosa, non ne chiedevo d'altra specie. Fu lui a cercarmi. Un giorno, in biblioteca, ove stavo sfogliando le riviste, mi si avvicinò e mi chiese, brusco e incuriosito (son certo che da tempo mi stava osservando): — Lei è...? — Sapeva il mio nome perché gli esami con cui avevo vinto il concorso avevano avuto qualche eco. Cominciammo a parlare: mi chiese dei miei studi particolari, gli dissi della ricerca sulla narrativa dell'Ottocento, mi propose di scrivere sui romanzi giovanili del Verga. Fu un colloquio brevissimo. Mi misi subito al lavoro, e dopo qualche tempo ebbi pronto il saggio; gli piacque, lo fece pubblicare sulla « Nuova Italia ». Diventai collaboratore assiduo di questa rivista e di « Civiltà Moderna » diretta da Codignola. Così cominciai il mestiere di critico. Non so più dire come accadde, i miei rapporti con Russo divennero quotidiani. Mi fece conoscere tutti i suoi amici, mi aprì la porta di casa sua, passammo lunghissime ore, in via delle Cento Stelle, o passeggiando fra il Campo di Marte e il viale Volta, a parlare di quanto ci urgeva. Spesso dopo cena ci si incontrava nel suo studio con gli amici più stretti a ragionare delle nostre passioni: la scuola, gli studi, la rivista, i libri del giorno, le notizie dall'estero dei fuorusciti, e dei condannati al silenzio in patria, i segreti delle camorre nazionali, le resistenze e i tradimenti, i dolori gli sdegni e le speranze. Imparai quel che era fondamentale conoscere, i tratti essenziali e concreti della storia italiana dal 1918 al 1925, nei suoi personaggi e nelle sue reali vicende: sentii allora per la prima volta i nomi di Gramsci, di Gobetti, di Rosselli, di Amendola, di Rossi, di Salvemini; seppi quel che, come i più dei miei coetanei, ignoravo, e che di lì a non molti anni dovevo conoscere personalmente: la natura poliziesca dello stato fascista dietro la mascheratura dello stato etico o dello stato corporativo, la cotidiana attività del tribunale speciale e delle commissioni per il confino di polizia; imparai ad usare un metro etico-politico nel giudizio su uomini e fatti, e, attraverso la ininterrotta lezione di questi incontri, a far le chiose agli scritti del Croce e di altri pochi, a saper leggere fra le righe e in trasparenza, a sentire la soffocazione dello spirito e a capire cosa fosse stata e cosa dovesse essere la libertà: imparai ad esercitare il dovere di impegnarmi, come studioso e come uomo, senza comode distinzioni, a difendere quel poco di spazio che le era rimasto, e a contribuire a ricostruirle, per quel ch'io potessi, il dominio pieno che umanamente le compete, almeno, per il momento, nella coscienza mia e di coloro nei confronti dei quali mi era concesso di agire. Rapidamente mi scrollai di dosso la polvere degli astrattismi, degli estetismi orgogliosi, solitari, velleitari, dilettanteschi: orgoglio fu quello di riuscire a non essere strumento di nessuno, di rimanere immune dal conformismo, di realizzarsi in un lavoro, modesto che fosse, ma proprio e non egotistico. Orgoglio insomma fu quello di potersi dire scolaro di Russo, tanto più fedele al maestro quanto più nel discepolato si riusciva a definire una propria originale fisionomia.

Russo mi diceva: « Se fossimo vissuti nel Duecento, lei sarebbe stato un francescano — spirituale, non conventuale — e io un domenicano: ma saremmo andati d'accordo ». Fu proprio in questa comunione che mi nacquero i primi dubbi sulla limitatezza dei confini politici e sociali della dottrina crociana, e la prima spinta ad un'idea e prassi di libertà non contenibile in quella teoria: e già qualcosa ne traspariva nel mio primo libro, il cui titolo fu deciso, passeggiando e conversando, col Russo. Ne scambiai qualche parola e qualche rigo di lettera col Croce, al quale il mio maestro mi aveva presentato una mattina d'inverno del '34, nella libreria Gonnelli: e ogni volta che Croce, andando in Piemonte o tornando a Napoli, si fermava a Firenze, ero invitato alle lunghe notturne conversazioni, di cui egli era il centro, in casa Russo, ove convenivano tutti gli antifascisti fiorentini, che si confortavano della forza serena e persuasa del filosofo. Sembrava che la sapienza gli venisse dall'aver vissuto tutte le età delle quali ragionava, e che gli uomini e la loro storia non avessero più segreti per lui, e il tempo, nonché il presente, non avesse peso di contro alla certezza che sarebbe avvenuto quel che doveva avvenire; ma ad evitare che ci si assopisse in questa fiducia nella libertà trascendente giovavano le entrate tempestose del padron di casa, che sembrava

irrompere con la violenza della voce altissima, il fuoco degli occhi, la gran massa di tutta la persona, come forza fisica e morale, a risuscitare il senso vivo della nostra condizione attuale con la quale dovevamo fare i conti, *hic et nunc*: e travolgeva anche le filosofiche controargomentazioni di Guido Calogero. Rideva poi, fra meravigliato e compiaciuto, di queste sue irruzioni. Ricordo come rise quando gli raccontai che il mio bambino, nella cui fantasia era rimasta impressa la prima enorme immagine di Russo venuto una volta in una giornata di pioggia a casa mia tutto coperto da capo a piedi di un lucido impermeabile nero, al mio spiegargli quanto Giove per gli antichi fosse grande, mi aveva chiesto: « Più grande di Russo? ».

Il '34 fu l'anno manzoniano: aveva fatto il famoso commento ai *Promessi Sposi*, coronamento degli studi sulle liriche e sulle tragedie, e ne correggeva le bozze: ogni giorno, per mesi, passammo molte ore a esaminare quelle note una per una, linguisticamente e criticamente. Egli poneva i dubbi, e discutevamo a lungo, fino a che non avesse trovato la risoluzione del problema: e mostrava in questo scambio di idee, fra lui maestro e me apprendista, una generosità così intera e affettuosa, una modestia così gentile e genuina, una letizia così schietta e disinteressata quando di contro al suo dubbio gli dimostravo che era giusto quel ch'egli aveva scritto, che chi lo ha conosciuto per fama non può immaginare. In questa comunione di lavoro accadevano delle pause confidenziali: ci raccontavamo con pudore da uomini i momenti di debolezza spirituale, di abbandono sfiduciato di fronte a quel che accadeva nel paese e nel mondo, le malinconie della nostra condizione di infima minoranza disarmata: i suoi occhi si velavano di stanchezza, e si abbandonava nella poltrona, e rimanevamo per un po' in silenzio. Poi riprendevamo il lavoro; non c'era bisogno che ci dicessimo che questo, il lavoro, importava, e bisognava difenderlo anche da noi stessi, dalla nostra stanchezza e disperazione. Mi sono poi sempre, specialmente nei momenti più difficili, ricordato di questa lezione.

Il sodalizio fra maestro e discepolo si fece ancora più stretto negli anni alfieriani seguenti: ed erano gli anni della guerra d'Africa e di Spagna. Egli era passato da Firenze a Pisa; ma in quei primi anni d'insegnamento pisano seguitò ad avere con Firenze e coi suoi vecchi amici, i legami abitudinari. Io stavo per laurearmi, e studiavo Alfieri al quale mi avevan portato le ricerche sismondiane: Russo preparava l'edizione commentata della *Vita*; Fubini, che lo sostituiva nella cattedra fiorentina, da anni lavorava al libro alfieriano che uscì nel '37; Marzot annotava tragedie. E un piano di commento di tutta l'opera tragica dell'Alfieri preparavamo Russo ed io, per la casa Vallecchi, ove lavoravo ora come direttore dell'ufficio edizioni scolastiche. (« Vuole occuparsi di editoria scolastica? », mi chiese a bruciapelo Russo una mattina: aveva già combinato con Vallecchi. Era il suo modo: mi testimoniava la fiducia che in quell'ufficio avrei fatto qualcosa di utile per la nostra azione culturale; e intanto mi sollevava dalle non liete mie condizioni economiche. In quel tempo molte decisioni pratiche della mia vita le prese lui: fu lui che nel 1937 mi indusse a fare il concorso per cattedre nella scuola media superiore). E un altro piano facemmo allora, da cui è nata l'antologia sansoniana *I Classici italiani*. Nella sua mente fervevano senza posa progetti e modi di attuazione: irrompeva improvviso a cercarmi e non diceva: « vediamo se possiamo fare », ma: « faremo », e si metteva subito all'opera, e a chi doveva fornirgli i mezzi tecnici — gli editori — per la realizzazione dell'impresa, si imponeva, oltre che con l'autorità della sua personalità culturale e con la bontà intrinseca delle proposte, con la perentorietà delle richieste.

A questa intensa attività, sempre polemica e costruttrice e fondata su quella fede laica a cui si rifacevano i menomi riflessi della sua costanza e intelligenza, erano riposo le passeggiate domenicali, per disintossicazione, diceva Russo, fisiologica e spirituale. Ce n'andavamo passeggiando per i colli più vicini, o in macchina ci spingevamo nel Valdarno o in Casentino, e poi a piedi proseguivamo salendo. Uno spirito ilare presiedeva a quelle gite: ma se l'umore motteggevole sprizzava naturale, per una tacita

intesa bandivamo le barzellette sul regime, poiché non era quella l'espressione del nostro antifascismo. Amavamo piuttosto il modo toscano, per cui il riso nasce da impensati raccordi allusivi, e si intellettualizza, anche in materia grossa, nella acutezza della parola. I più assidui compagni domenicali erano Russo, Pancrazi, Calamandrei, Nello Rosselli ed io. Ora scrivendo di loro sono come quando ho avuto la notizia delle loro morti. Ricordo il 12 giugno 1937, quando sapemmo dell'assassinio di Bagnoles-de-l'Orne. Era di mattina: eravamo davanti alla casa di Russo, i soliti amici: lo aspettavamo per la passeggiata: era una mattinata limpidissima: e noi ci guardavamo muti e inorriditi. Pochi giorni prima Nello ci aveva salutati, e noi aspettavamo il suo ritorno ansiosi di aver notizie delle cose di Spagna e di Francia. Ora ci rammentavamo della sua meraviglia perché quella volta il visto al passaporto gli era stato concesso senza indugio.

Oggi, a ripensarci, mi pare che questa prova orribile che vivevamo in un regime di assassini fosse causa determinante di un mutamento, di uno sviluppo logico della mia vita. Si chiudeva un quinquennio di preparazione al clandestino: ora il lavoro culturale doveva passare ad un'altra fase, che non lo rinnegasse, anzi lo calasse ancor più nella realtà: necessaria conseguenza dell'insegnamento del mio maestro. Anche i fatti esterni mi persuadono che fu così: dopo quella estate cessarono le nostre consuetudini, anche quella dei « Mercuriali » o degli amici del mercoledì: un'accademia antiaccademica, che li riuniva ogni tanto, a casa dell'uno o dell'altro, a turno, ad un simposio che cominciava letterario e si concludeva con lo spuntino di mezzanotte. Qui la cerchia era più larga: venivano anche amici di fuori: Capitini, Borghi, Ascarelli.... Leggevamo qualche parte del nostro libro in preparazione, e discutevamo di linguistica, di storia dell'arte, di cinematografo, d'architettura, di psicologia, pedagogia, economia e, naturalmente, di cose letterarie. Erano serate vivacissime per lo più — e sempre più impegnate, sollecitate dai tempi che, lo avvertivamo, precipitavano — e non sapevamo dove; e ci andavamo formando quella ipersensibilità per cui arrivammo di lì a poco a « sentire » chi era dei nostri e chi dell'altra parte. Cessò anche questa consuetudine che era cara a Russo: sempre più egli era preso dalla sua scuola pisana e si distaccò da Firenze: anche Calogero lo seguì nella Università di Pisa: io andai ad insegnare in Romagna. I legami fisici si fecero più lenti, ma non certo quelli morali, poiché quegli anni, per tutti, non solo per me, erano stati cruciali, e nessuno può ricordarli senza rivedervi, figura spirituale dominante, Luigi Russo.

Per questo ne ho voluto scrivere. E se ho raccontato delle mie piccole vicende, non è stato solo perché la testimonianza lo esige; ma perché quel che mi è accaduto in quegli anni di vicinanza con Russo è un esempio, quello di cui meglio posso testimoniare, della sua virtù: un esempio fra cento di come egli abbia educato, dandosi intero al lavoro di formazione di uomini, traendo fuori dal grigiore dei limbi coscienze e menti, iniziatore alla vita letteraria e civile con generosità illimitata. Ora che insegno dalla stessa cattedra fiorentina dalla quale egli insegnò, l'aspirazione a potermi dire suo scolaro è più forte che non trent'anni fa, quando lo scelsi a mio maestro: ed è ancor più di allora una pietra di paragone del mio lavoro, la scontentezza e la spinta quotidiana. Gliel'ho detto: lo ripeto qui, come atto di fedeltà ai valori che furono la sua fede.

RAFFAELLO RAMAT

## UNO STORICISTA MILITANTE

Quando conobbi Luigi Russo, ero ai primi passi della mia carriera universitaria. Nominato alla fine del '38 professore straordinario a Siena, andavo spesso a lavorare nelle biblioteche fiorentine. Erano gli anni in cui, lasciati in disparte i più aridi studi di filosofia del diritto, mi ero avventurato nel campo della storia e della filologia, preparando,

con l'aiuto appunto di un celebre codice fiorentino, una nuova edizione della *Città del Sole*. Tramite Alessandro Levi, conobbi alcuni dei maestri che abitavano a Firenze: Pasquali, Calamandrei, Russo.

Se penso al me stesso di allora, mi riesce difficile capire perché un uomo come Russo, di fronte al quale mi sentivo terribilmente impacciato, mi avesse preso a benvolere così presto e durevolmente. Fu la sua natura generosa ed espansiva, credo, a vincere la mia timidezza, la mia indole taciturna, il mio sentimento di ossequio verso le persone che stimo. Io ero, come ho detto, alle prime armi. Russo, per quanto ancor lontano dalla cinquantina, era ormai giunto alla pienezza della sua fama. Avevo, da parte mia, parecchie ragioni per ammirarlo: anzitutto, se pure un po' diffidente e dissidente, mi consideravo volontieri nel gruppo degli ultimi crociani (in realtà ne sarebbero venuti molti altri dopo di noi), cioè di coloro che dividevano la storia recente della nostra cultura in « prima di Croce » e « dopo Croce »; Russo era ai nostri occhi uno degli eredi diretti di Croce, quegli che ne aveva appreso con maggior larghezza e maturità la lezione, e l'aveva introdotta e fatta fruttificare nelle università, in genere restie, se non avverse, al crocianesimo. E poi avevo letto, sin da quando ero studente, pur immerso in tutt'altro genere di ricerche, il suo *Metastasio* per un certo diletto che avevo sempre provato nel declamare i versi del cantore di Didone, in cui annegavo i miei affanni; al tempo del nostro incontro leggevo i *Problemi di metodo critico*. Infine, Russo era uno di quei maestri che aveva mantenuto integra la sua libertà spirituale in tempi di comodo e facile conformismo, legato, in modo particolare, al nostro gruppo torinese attraverso Leone Ginzburg, che gli era affezionatissimo.

Per quanto l'abbia rivisto anche dopo la guerra, i miei ricordi vivi sono di quegli anni, tra il '38 e il '40, anni un po' favolosi, quasi irreali dinanzi alla mia memoria, perché trascorsi in un ambiente così diverso da quello che mi è familiare: ho presente l'uomo fisicamente vigoroso, ben saldo, moralmente forte e sano, sicuro di sé, pieno di fuoco interiore che trapela dallo sguardo, dai gesti, dalla parola, impetuoso ma senza collera, allegro, festoso, cordialissimo; sincero, quando ce n'era bisogno, sino all'insolenza, schietto sino ad apparire talvolta rude; semplice di modi, di tratto, come chi non ha niente da nascondere e vuol apparire quello che è realmente, odiatore implacabile di ogni ipocrisia. A poco a poco, tanta fu la confidenza con cui mi accolse, che il mio timor riverenziale venne meno, il mio imbarazzo si sciolse e diventammo, ferma restando la differenza degli anni e del prestigio, amici. Ho ricevuto l'ultima sua lettera il 10 luglio di quest'anno, un mese prima della morte.

A ripensarci, io ho sempre cercato nell'amicizia più un'integrazione, un complemento, che una comunanza. Ciò che mi attraeva nella personalità di Luigi Russo erano proprio tutte quelle sue qualità eminenti, e magari provocanti, che io non ho mai posseduto: immediatezza, spontaneità, facilità di espressione e di comunicazione, passionalità prorompente, amore delle posizioni nette senza guardare in faccia a nessuno, sicurezza nelle proprie idee, una ben definita concezione della vita e della storia, per cui era pronto a battersi con indomita energia. La sua concezione del mondo era lo storicismo.

Lo storicismo fu per lui, prima ancora che un metodo, una fede: viva, polemica, operosa, intollerante, talora, come deve essere una fede. Ma con questa differenza: che lo storicismo italiano negli anni della sua formazione, era stato prevalentemente una fede liberale, ispirata a una concezione della storia umana come teatro degli antagonismi tra gli individui, tra i gruppi, tra gli stati, per dirla con la celebre frase del Croce, una religione della libertà. Russo, accentuandone la forza di rottura nei confronti della fede tradizionale, ne fece un ideale militante, non solo un ideale morale, ma un credo politico, quasi una fede popolare, che avrebbe dovuto trasformare la società italiana nel profondo e dal basso. C'eravamo abituati a considerare lo storicismo come la via maestra della sintesi, una specie di grande tribunale di fronte a cui le opposte idee chiedono di essere giudicate e superate. Russo, dando alla Storia quello che era della Storia, rivendicò agli uomini in carne ed ossa il diritto e il dovere di parteggiare. Capì a un certo punto che

bisognava rinunciare alla parte del giudice e preferì quella del contendente che fa valere le sue buone ragioni con veemenza, anche quando sa che il giudizio, per lo meno quello di prima istanza (ma la storia fortunatamente conosce più istanze della nostra procedura) gli darà torto. L'accusa mossa spesso allo storicismo di indurre ad un atteggiamento provvidenzialistico, non valeva certo per chi, come lui, sentì il dovere di partecipare alla storia che si fa prima di comporre in ordinata sintesi la storia già fatta. In questo modo il suo storicismo non rinunciava ad essere una fede ultima nella giustizia della storia; per dare alla storia la possibilità di dirimere i conflitti, bisognava prima di tutto lottare e prendere partito nei momenti decisivi per la storia di un paese.

NORBERTO BOBBIO

## UN ANIMATORE DELLA CULTURA D'OPPOSIZIONE

Per chi stava alla Normale (ed io vi sono stato — nel primo periodo — dal 1924 al 1929 quale studente e perfezionando, e dal 1930 ai primi giorni del 1933 quale segretario) il nome di Luigi Russo aveva un bel prestigio in tutti, anche se qualcuno, come ero io, si trovava benissimo con la critica che insegnava Attilio Momigliano; e quando Russo capitò rapidamente alla Normale e ci strinse la mano, trovammo che il suo fare caldo e geniale, vibrante ed esatto nell'interessarsi dei singoli ci presentava la figura molto attraente di questo guidatore culturale e alto compagno di studi.

Ora ho quindi davanti a me una fotografia fattaci da Piero Calamandrei nel maggio del '38 nella piazza del Palazzo comunale di Perugia, e c'è anche Pietro Pancrazi, e Russo ci parla e ci sovrasta con la sua bella testa. Negli anni precedenti, dopo che avevo lasciato la Normale rifiutando l'iscrizione al partito fascista, avevo spesso incontrato Russo a Firenze, ed egli mi aveva messo in contatto con molti antifascisti, anzi lì stesso, nella sua casa al viale Margherita, e nella compagnia di una famiglia oltremodo simpatica, ero agevolato nei miei collegamenti, perché egli trovava sempre il modo di convocare altri. Finché, nell'autunno del '36, a Walter Binni e a me egli presentò il Croce all'Albergo di Porta rossa, sicché potemmo parlare direttamente al Croce del lavoro di collegamento antifascista che facevamo tra i giovani, e il Croce ne fu tanto contento che (ho saputo poi) appena arrivato a Napoli e trovato Omodeo alla stazione, gli parlò come prima cosa del nostro lavoro. Per di più, e anche questo lo debbo a Luigi Russo, se al Croce nella conversazione non avevo detto nulla dei dattiloscritti di idee antifasciste che facevo circolare, mi venne poi in mente che il Russo, rivedendo il Croce, glieli avrebbe potuti mostrare. Prima di andare a Milano, Binni, Ferrata ed io, lasciai il dattiloscritto in casa Russo, e al ritorno seppi che al Croce era piaciuto molto, e che lo avrebbe pubblicato da Laterza (cosa che non mi era parsa per nulla probabile). Così uscirono i miei *Elementi di un'esperienza religiosa*, non poi letti dalla polizia, forse per via dell'aggettivo, nemmeno durante i mesi del mio soggiorno alle Murate, ma che furono utili, tanto è vero che proprio in questi mesi un quotidiano, *Il Corriere Mercantile* di Genova (del 24 maggio) vi è tornato sopra con queste parole: « L'opposizione al fascismo era ristretta ad un limitatissimo anche se serio gruppo di intellettuali. Si trattava più di un'opposizione sul piano morale che su quello propriamente politico. Un libro di Aldo Capitini, *Elementi di un'esperienza religiosa*, pubblicato da Laterza, fu allora letto e meditato da non pochi giovani che poi si ritrovarono nella guerra partigiana contro la Repubblica di Salò ed i tedeschi ».

Combattere il fascismo, combattere il clericalismo, ritrovarsi una seconda volta all'opposizione, preparare i resistenti nella scuola prima, e prendere parte poi alle grandi battaglie in difesa della scuola pubblica, sentirsi unito prima agli intellettuali in nome

della libertà, sentirsi solidale poi con le classi lavoratrici contro lo sfruttamento e gl'inganni della superstizione: questa è stata l'opposizione fatta da Russo. Quando tornai alla Normale alla fine del '46, e Russo mi fece dare dalla Facoltà di Lettere un incarico di Pedagogia (e poi fu, per un anno, di Storia delle religioni, quindi di Filosofia morale, unito alla mia libera docenza), lo trovai, battagliante sempre, ma nella soddisfazione di poter parlar alto e di avere intorno a sé una Normale animata, in gran parte, dai giovani reduci della Resistenza. Era il suo momento più lieto, pur nell'inquietudine politica, perché egli era scontentissimo di Roma, e gli pareva che le « terze forze » non facessero quanto dovevano per sbarrare la strada al costituirsi del regime democristiano. Mi ricordo le conversazioni che facevamo a due nel salottino della Normale, le sue lunghe telefonate: erano i primi mesi del '48, quelli che videro la sua accettazione della candidatura in una lista del Fronte.

La vittoria dei democristiani nelle elezioni del '48 portò, dopo poco tempo, alla decisione ministeriale di togliere a Russo la direzione della Normale; apprendemmo la notizia (e il « modo » era ancor più offensivo) dall'*Osservatore romano*. Russo che era un combattente, ma non odiava e si sentiva come unito, per un insieme di umanità e di dialogo, con i suoi avversari, ebbe un grande colpo dalla decisione ministeriale. La irriverenza non toccava soltanto Luigi Russo, ma i normalisti; e fu organizzata una protesta che riuscì larghissima. Russo sentì intorno a sé l'affetto degli amici e degli studenti, ma non bastava: la Normale, che gli ricordava gli anni di studio della sua prima giovinezza, non era più nelle sue mani, non era più una delle sue case amiche.

ALDO CAPITINI

## PRIMO E ULTIMO INCONTRO

Il mio primo incontro — personale — con Russo avvenne nel 1933, in agosto come tempo, come luogo sulla collina di Torino, presso Vigna Allason. Mediatore ne era stato Leone Ginzburg, il mio prediletto amico-scolaro-maestro, il quale, due volte sradicato come ebreo e come russo, in due terre aveva voluto radicarsi, in Piemonte e in Toscana: dalla Toscana soleva periodicamente portar notizie degli amici di là a me che vivevo allora a Torino; fra quei comuni amici e maestri, appunto Luigi Russo. Ma chi mi portò il professore siculo-toscano su alla Vigna quel torrido pomeriggio lontano fu Cesare Pavese, familiare, dietro le orme mie, dell'allora boscosa collina torinese.

Mi apparve il Russo quale me lo ero immaginato e dagli scritti suoi e dalle referenze altrui: alto, membruto, occhiceruleo, un vero Normanno di laggiù. Un cappellaccio messo di sghembo, una mazza impugnata, parlava poco ascoltava assai si guardava intorno esplorando paesaggio e personaggi. Era per noi un redivivo: Mario Fubini ci aveva tempo addietro da Firenze recato notizie non buone della salute di lui: un male misterioso, i medici non sanno; poi si capì che era un avvelenamento generale e il professore fu presto guarito; e tosto aveva ripreso la lotta con quel famigerato articolo *Io dico seguitando...*: contro gli *ultras* del fascismo che ce l'avevano con le « mozzarelle di Giovanni Gentile », e citava polemizzando l'antico battagliero frate « .... tengo due scudi in collo », volendo forse con ciò significare che con lui, doppiamente catafratto, c'era poco da scherzare. Un Don Chisciotte dunque piuttosto avveduto, la giovane promessa dei nostri studi del quale, novizio a Napoli, Benedetto Croce aveva già saputo dire « Russo ne dirà molte di stupidaggini, ma ne fa poche ». Si era, come ho detto, nel '33, anni disperatamente foschi: *Giustizia e Libertà* ridotta al lumicino de' suoi radi, se pur preziosi, *Quaderni*, il partito Socialista con la morte in esilio di Turati e di Treves volatilizzato, il partito comunista perso nel suo mistero, il resto dell'antifascismo braccato a morte in Italia, disorientato all'estero. Quelli, in quella intervista, i discorsi e i sospiri. Ma Pavese aveva

fretta di ridiscendere a Torino per motivi assai chiari al curioso e pettegolino Leone, Russo doveva riprendere il treno per tornar in Toscana: rimase con me, salutati gli ospiti frettolosi, il mio Ginzburg al quale la fedele Pinotta, dopo gli gnocchi e le pesche con lo zabaione del pranzo, aveva promesso e allestita una cena con i pomodori ripieni. Mi doveva dare le ultime istruzioni per un mio prossimo viaggetto a Parigi, la pericolosa città da cui il ragazzo era pur dianzi rientrato.

E l'ultimo incontro è avvenuto pochi mesi addietro, qui a Roma. Precisamente a fin di maggio di questo '61 anno centenario, in occasione della tornata dei Lincei, a casa mia a Lungotevere in vista di Monte Mario e del Cupolone. Fu un lungo, abbandonato colloquio, proprio quello che da tanto tempo c'eravamo promesso l'un l'altro. Fra noi due, lui che all'Università aveva studiato e illustrato i nostri classici e me che nei Licei quegli studi e quelle illustrazioni, fatte in sostanza a scopo di battaglia, avevo sempre con lo stesso scopo divulgate; lui che i narratori del novecento aveva per primo globalmente studiati, me, ultimo — e ignoratissimo — di questi narratori; lui tutto gonfio in tutta la sua vita di passione politica, me che di passione politica nella seconda metà della mia vita m'ero acceso e consumato, nessuna parola in quel colloquio fu dedicata né alla letteratura classica, né alle fortune dei nostri letterati contemporanei, né alle vicende della nostra politica. Io subito avevo messo il discorso sulle cose nostre domestiche: rifacendomi a certa pagina della puntata con cui egli Russo aveva aperta la serie delle belfagoriane *Nascite di uomini democratici* gli avevo chiesto della Signora e dei figli suoi; lui, avviato per questa via, non si fermò così presto: eran passati tanti anni, la Signora soffriva di reumi, si era appesantita, doveva andar a Napoli da certi religiosi — « figurati »! — per una cura; mi parlò diffusamente, caldamente, delle figliole e dei figli. Quelle non aveva voluto dare a mariti professorali, « io non amo i generi letterari », questi aveva per quanto gli era stato possibile tenuti lontani dagli studi e dalla sorte paterna. Doveva aver capito da un pezzo che egli con me aveva a che fare con uno pieno di ammirazione per le persone pratiche, per i « savi guicciardiniani », e così insisteva, nel discorrere, sul tasto della saggezza e della praticità. Ricordava gli anni di Napoli quando poveramente e indefessamente insegnava a quel liceo militare: « a ogni 25 del mese in casa non c'era più una lira, si montava il consiglio di famiglia, ma i due capi del bilancio non sempre c'era modo di riunirli »; a Pisa la suggestione dell'editore, « perché, Russo, non mi fa dei libri di testo? », ritrosia, tentennamenti, decisione. Eran venuti i libri di testo, eran cominciate a venire anche le « palanche ». Russo diceva « parpagliole », manzonianamente e — sempre manzonianamente — conchiudeva nel colorito e dotto racconto che anch'egli, come il Renzo del gran romanzo, s'era fatto « massaro ». Fu lui a rammentarmi l'antica definizione napoletana data dal Croce di lui « Russo dirà molte stupidaggini ma.... », e a recitarmela compiaciuto. E così era venuta la Villa, anzi due Ville, « le congiunte Ville » come le chiamava lui, che avrebbe voluto farne un luogo di convegno sul tipo di quelli finti dagli scrittori cinquecentisti di dialoghi fra mondani e filologici, ma i tempi eran mutati e « non ci vien mai nessuno — diceva lui non senza un po' di malinconia — se ci vieni tu con la Signora Caterina, troverai agi e conforto e farete un piacere a noi ».

Volentieri io seguivo l'amico lanciato su quella pista, ascoltavo incuriosito e commosso l'espressione fervida e contenuta di quella tenace solidarietà, di quella perfetta *sympathia* domestica, e capivo. Tante cose capivo. Capivo fra l'altro che nel dramma di quella quasipovertà così a lungo sofferta poi combattuta e vinta, di quella quasiagiatezza finalmente raggiunta e così poco goduta era forse il segreto della simpatia e solidarietà umana e sociale onde Luigi Russo da sempre era stato legato ai ceti umili e bisognosi, della pratica ed effettiva adesione data dopo la Liberazione da Luigi Russo a quel partito che delle esigenze di quei ceti si faceva più strenuo rivendicatore, che poggiando particolarmente sulle plebi del meridione, si rifiutava di considerarle, come fa certa nostra letteratura, inesorabilmente relegate in una antica loro storia anzi in una preistoria, ma

da quel *patibulum*, da quella croce di schiavo fuggiasco si sforzava di slegarle per infondere in esse nuove inquietudini, nuovi desideri e così inserirle nella moderna storia nostra e mondiale.

La notizia della morte di Luigi Russo mi giunse — destino! — proprio a quella Vigna Allason nel cui recinto circa trent'anni avanti, in un altra non dimenticata afosa giornata di agosto avevo conosciuto di persona il grande scolaro di Croce e di Gentile. Pochi giorni appresso leggevo nella speciale rubrica d'un grande giornale torinese una lettera al Direttore nella quale un gruppo di giovani intellettuali piangendo le recenti scomparse di tanti nostri valentuomini dichiaravano la loro invidia per quei maestri e per quanti li avevan conosciuti davvicino, esprimevano il loro scoraggiamento per il « cielo grigio » sotto cui eran condannati a vivere, esalavano l'« angoscia » che li aggravava. Volli a tutta prima scrivere io al Direttore per quei giovani un'altra lettera così: invece di star lì a piangere e sospirare su quelle dipartite restando inerti a guardarvi l'ombelico in una posa da Simone stilita, fate come avevan fatto quegli scomparsi quando avevano la vostra età, cioè scrollatevi, combattete, denunciate errori camorre porcherie, rompete le scatole ai potenti, rompetevi semmai la testa ma agite.

La lettera non la spedii per trentatre ragioni, di cui una necessaria e sufficiente, che cioè non sarebbe stata pubblicata. Ne pubblico la minuta qui ora, certo che a Luigi Russo, se ancora ci fosse, una strigliata così sarebbe garbata.

*Roma, 28 settembre 1961.*

AUGUSTO MONTI

## IL PROFESSOR RUSSO

Nessuno, fra gli amici, i colleghi, i collaboratori, gli studenti, diceva « il professor Russo »; in tutto il mondo letterario e universitario italiano e almeno nel territorio di Pisa, Firenze e Viareggio per chiunque, « Russo » semplicemente, quantunque il cognome sia abbastanza diffuso, era il professor Luigi Russo senza il menomo rischio di confusione. Chi invece amava adoprare quell'arrotondamento, parlando di sé, era lui; per esempio, se dava l'incarico: « Riferisca al Tale che il professor Russo.... ». Non è, ben s'intende, che tenesse al suo titolo così come certi commendatori tengono alla loro commenda; è che essere professore gli piaceva. Non ho mai avvertito in lui un'ombra di quell'imbarazzo che rende molti umanisti quasi vergognosi d'essere inutili perditempo nell'epoca trionfale delle scienze naturalistiche e meccaniche. Da siffatto complesso d'inferiorità l'immunizzava, più del successo e della gloria, la sua natura catoniana e docente. Non una volta l'ho sentito lagnarsi di dover fare lezione o di dover perdere tempo per esami: obblighi che gradiva assolvere e che sembrava non gli costassero fatica. Stendeva per intero i suoi corsi, che poi leggeva dalla cattedra; sulla quale ogni volta saliva persuaso che mancando alla lezione avrebbe privato gli studenti d'un bene insostituibile. Insegnare, nel senso stretto e nel senso più largo, era la sua vita e il suo mondo: una vita a lui congeniale con perfetta aderenza, l'unico suo mondo. Di sicuro, se avesse potuto esercitare quell'ufficio politico diretto che dopo la fine della guerra invano attese, la sua azione non sarebbe uscita dai confini delle cose della scuola e della cultura, le sole a cui si sentiva ed era idoneo (infatti, tolte dichiarazioni ideologiche generiche, è inutile cercare un suo rigo su problemi, poniamo, di politica economica o sociale o estera e così via). Sarebbe stato un eccellente ministro della Pubblica Istruzione, così come, quale direttore della Scuola Normale Superiore, conferì a questo istituto un livello altissimo.

Non era un maestro facile. Anzitutto, perché non ammetteva altro che le proprie convinzioni; poi perché non aveva indulgenza per gli inetti e per i flaccidi e perché esigeva molto. Nessuno poteva illudersi di superare i suoi esami alla bersagliera, senza portare un carico di approfondite letture e di studio meditato; l'incosciente o l'imbroglione, maschio o femmina, che avesse tentato quell'avventura, non andava oltre poche battute, subito interrotte da una giustizia sommaria senza misericordia, insensibile ai pianti come ai sorrisi, accompagnata non di rado da apocalittici sdegni che resteranno famosi, per molto tempo ancora, sotto il loggiato della Sapienza. Dico sdegni e nessun'altra parola fa al caso, checché la leggenda narri: Russo era un uomo tutto intelligenza, ben cosciente dei propri fini, saldo dominatore di sé stesso, nient'affatto un iracondo travolto, senza controllo, dai nervi; ma, mosso allo sdegno, dava di piglio sul suo Olimpo ai fulmini e ai tuoni, che adoprava come strumenti per piegare e vincere. Più d'una volta la sua inclemente reprimenda, con un salutare scrollone, ha rimesso sulla buona strada chi aveva oziato o s'era perso dietro insulsaggini. Era esaminatore assai abile e sempre giusto, checché, anche qui, possa pretendere l'interessata leggenda. Per molti anni sono stato accanto a lui nella stessa commissione; e se anch'io in principio rimasi talora sorpreso di qualche rapido processo e immite condanna, ben presto, conosciute più a fondo le presunte vittime, fui condotto ad ammirare la prontezza della sua penetrazione psicologica: le sensibili antenne della sua barbarie vichiana lo avvertivano subito, e senza fallire, quando gli stava davanti un cialtrone, un mistificatore o un venditore di fumo. Altrettanto, del resto, contrassegna le sue polemiche: poteva accadergli di non scegliere bene il momento e il motivo dell'assalto, ma difficilmente è accaduto che i suoi bersagli in sostanza non meritassero sacrosante legnate o aguzzi strali.

Il giudice inesorabile e fiero precettore era poi, nei contatti quotidiani, un gioviale, aperto, sollecito e generoso amico degli scolari; alla mano, privo di sussiego, pronto a prendersi a cuore casi e bisogni. Che fosse del tutto scevro da inclinazione a quei segreti ripicchi e risentimenti e a quelle invidiuzze per gli allievi bravi che spesso allignano anche in studiosi valenti, non occorre dirlo: era, lo ripeto, libero da complessi d'inferiorità, si sentiva e stava troppo in alto per albergare tali miserie. Aveva simpatia spontanea e calda per l'ingegno e la solidità; ma non carezzava e piaggiava i giovani, come taluno fa per amor di applausi e di corteggio adulatore: in un temperamento così egocentrico quale egli era, e così disposto a trasformare ogni vicenda in epopea di sé stesso, mancava la fatua vanità; non so nemmeno se fosse davvero ambizioso, nel senso piatto della parola. Era un grande lavoratore, che desiderava lavorare con successo e che nutriva con schietto ottimismo una illimitata fiducia nella propria opera.

Anche come collega non era facile. Ma le sue avversioni erano palesi e dichiarate; combatteva di lancia e di spada, mai coi trabocchetti, e, sempre fedele alla sua strategia di fulmini e tuoni, con attacchi irruenti, tra il massimo clangore di trombe e di tamburi. Non di tutti i suoi attacchi valeva la pena, e la sua foga talora trasmodava: che importa qui? qui importa constatare che scendendo in campo s'esponeva costantemente a pagar di persona; e affermo di nuovo che le sue tempeste erano una strategia cosciente e voluta, modi di battaglia, non furia d'animo collerico e sfogo di maligni livori. Chi ha scritto che Russo non sapeva vivere, sia che desse alla frase il valore d'un complimento o quello d'un biasimo, ha scritto cosa assai lontana dal vero. In realtà Russo era un uomo cordiale e bonario, pronto, dopo gli scoppi, a trattare signorilmente perfino persone che disprezzava. Voleva convertire o almeno sconfiggere gli eretici; non desiderava bruciarne i corpi. Quando si trovava in vena, e cioè quasi sempre, era un godimento ascoltare la sua conversazione aperta e spregiudicata, accesa di battute felici, di frecciate, di allusioni, di ricordi, d'incontri, di motti di spirito. Chiunque avesse a che fare con lui, persona modesta o importante che fosse, e anche se da lui avesse ricevuto qualche scossone, difficilmente poteva sottrarsi al fascino della sua personalità, della sua vitalità esuberante e prepotente; forse nemmeno coloro che egli aveva frustato e che l'odiavano per le meritate frustate.

Questa immagine d'esuberanza, di forza e d'ottimismo è il ricordo che più ci punge adesso, mentre la sua presenza fisica vibra ancora nell'aria. Invano si riflette che, oltrepassata la soglia mortale, egli continuerà a vivere tra noi, coi suoi libri e il suo pensiero, una vita meno labile e non meno vera. Per ora l'Università di Pisa vuota di lui sembra impossibile, impossibile non cercare ancora la sua persona dominante, il suo largo cappello, i suoi scatti impazienti, nel cortile dove per ventisette anni la sua voce clamorosa risuonò temuta e amata. Ventisette anni: nella storia della nostra Università un'era, inscindibile dal nome di Luigi Russo, e che ora con la sua fine improvvisa si chiude.

SILVIO PELLEGRINI

## RICORDI DELL'INSEGNAMENTO PISANO

Ricordo ancora il mio disappunto, quando, nell'autunno del 1934, poco prima di presentarmi al concorso per la Scuola Normale, venni a sapere che proprio in quell'anno Attilio Momigliano aveva lasciato Pisa per Firenze. Per me allora, come credo per molti dei miei coetanei, il Momigliano non era solo un grandissimo critico, ma « il critico » senz'altro. Lo studio della sua *Antologia,* che avevo avuto come testo scolastico al Liceo, mi aveva invogliato a procurarmi e a leggere avidamente, man mano che uscivano, i volumetti della sua *Storia,* e poi le *Impressioni di un lettore contemporaneo* e altri suoi scritti: e il pensiero di poterlo avere come maestro a Pisa era stato uno dei principali motivi che mi avevano spinto a concorrere alla Normale. Di Luigi Russo, chiamato a succedergli, conoscevo invece allora non molto più che il nome; e il mio primo incontro con lui avvenne proprio durante l'esame di concorso.

Mi piacque anzitutto il tema di italiano che egli dettò, in quell'occasione, a me e ai miei compagni: *Il sentimento del Medioevo nella poesia del Carducci*: un tema, che volgeva suggestivamente la nostra attenzione verso un aspetto del poeta, che, sebbene individuato dalla migliore critica, veniva volentieri lasciato in ombra nelle correnti esaltazioni fasciste, o comunque retoriche, della « romanità » carducciana. Dell'esame orale ricordo ancora come egli, prendendo lo spunto dalla spiegazione, che io avevo dato, del terzo verso del XXXIII del *Paradiso* (« termine fisso d'etterno consiglio »), volesse precisarmi, nel suo peculiare significato storico-linguistico, il valore di quell'espressione. Ma, piuttosto che singoli particolari, di quel primo colloquio mi resta vivissima nella memoria l'impressione generale, che allora provai, di trovarmi di fronte ad una personalità non comune, dotata di acuta intelligenza ma anche sorretta da una potente e inquieta energia vitale, di cui la grande persona, la voce tonante, lo sguardo vivacissimo sembravano la naturale traduzione fisica.

Questa prima impressione si precisò poi, naturalmente, nei quattro anni durante i quali rimasi a Pisa, e lo ebbi maestro. Egli era allora in uno dei momenti più vivi e fecondi della sua attività critica. E basta qui, a chi conosce l'opera del Russo, rammentare soltanto gli argomenti dei corsi universitari da lui tenuti in quegli anni, per rendersi conto della loro importanza critica e metodica: la questione dell'origine della letteratura italiana, Jacopone, i Siciliani, gli Stilnovisti, i personaggi dei *Promessi Sposi,* il *Decamerone,* l'Alfieri. Di questa importanza, all'inizio, noi scolari non ci accorgemmo forse interamente, un po' sconcertati di fronte ad una critica esplicitamente e quasi ostentatamente appoggiata a dichiarazioni di metodo, preoccupata non tanto di cercare e di indicare i momenti di « grazia » poetica, quanto di insistere sulla relazione dialettica fra poesia e non poesia, imperniata su caratterizzazioni franche e nette e anzi spesso concluse in « formule », interrotta spesso da vivaci e talora aggressive discussioni con i critici precedenti. In seguito però, nel vivo succedersi delle lezioni, cominciammo, con sempre più chiara consapevolezza, ad avvertire prima l'indiscutibile impegno e la profonda serietà scientifica che il nostro maestro portava nelle sue lezioni, e poi quanto di vivo e di salutare vi fosse proprio in quegli aspetti sconcertanti del suo

insegnamento. I richiami metodici si rivelavano non astratti e generici ma intimamente radicati in una esperienza critica irrequieta e molteplice; e in particolare la sua attenzione al rapporto fra poesia e non poesia si chiariva come viva sensibilità della sostanza umana della poesia, della sua vita di relazione con le altre forme di attività spirituale, e in definitiva come un alto e concreto riconoscimento della sua stessa autonomia. Le esplicite e magari crude caratterizzazioni e « formule » apparivano, d'altra parte, anche quando potevano sembrare meno esaurienti, come atti di onestà e di chiarezza critica e quindi stimoli alla franca e aperta discussione. E come un invito al libero e fecondo scontro di opinioni, come un segno, dunque, di rispetto per le idee altrui finivamo per comprendere ed apprezzare anche le sue polemiche « storie della critica ». Questo rispetto, accanto alle sue altre qualità di uomo e di critico, ritrovavamo anche nei suoi seminari. Ne ricordo due: uno, all'Università, sui narratori italiani contemporanei, e uno, alla Normale, sui critici stranieri dell'Ottocento che si erano occupati di letteratura italiana. Dopo aver tracciato il piano generale delle esercitazioni ed aver fornito alcuni consigli di massima, egli si limitava a prender nota degli argomenti scelti da ciascuno, lasciando piena libertà sul modo dello svolgimento. E quando poi doveva giudicare i nostri lavori, se non si faceva scrupolo di condannare apertamente e vivacemente la presunzione, il vaniloquio e il dilettantismo, valendosi volentieri di qualcuno dei suoi caratteristici « motti », spesso accompagnati da larghe e sonore risate, di fronte agli scolari in cui avvertiva un serio impegno o l'indizio di effettive capacità critiche, si esprimeva, anche nelle franche riserve e obiezioni, in modo incoraggiante e benevolo. Allo stesso modo si comportava con chi intendesse laurearsi con lui, consigliando esplicitamente che ognuno scegliesse e svolgesse con meditata serietà, ma anche con indipendenza, l'argomento della sua tesi. Raccomandava solo di non cedere a preferenze troppo personali, e portava come esempio se stesso, che, facendo tacere la propria giovanile passione per il Verga, aveva preso a studiare addirittura il Metastasio. Per quanto mi riguarda, ricordo come egli accogliesse favorevolmente la mia proposta di laurearmi su uno scrittore, quale il Boiardo, estraneo ai suoi studi e forse anche ai suoi gusti, e come, pur non rifiutandosi di consigliarmi quando esplicitamente glielo chiedevo, mi consentisse piena libertà nel condurre il lavoro. Libertà della quale già allora gli fui grato, e di cui ancor più gli sono grato ora, ripensando al frutto che mi sembra di aver tratto da quella esperienza così liberamente scelta ed affrontata.

Ma l'effetto del suo insegnamento andava assai oltre il campo scientifico. Tutti conoscevamo le sue idee politiche, e specialmente tra noi normalisti ci ripetevamo volentieri certe sue battute e allusioni sarcastiche o sdegnose che gli uscivano dalle labbra non solo nelle conversazioni private ma anche durante le lezioni o i seminari, sia che prendesse lo spunto da un riferimento al Croce o al De Sanctis, sia che l'occasione gli fosse offerta da un verso dell'Alfieri o magari di Jacopone. Ma direi che alla educazione politica e morale di noi scolari egli abbia soprattutto contribuito con il richiamo alla sostanza umana della poesia e della letteratura, con l'esempio di impegno totale nell'indagine scientifica e nell'insegnamento, con l'invito alla libera e magari aspra discussione, all'assunzione chiara e precisa delle proprie responsabilità, che egli ci offriva proprio attraverso le sue lezioni di critica letteraria.

EMILIO BIGI

## TRE GIORNI DEL '43

Una volta nel '43, dopo qualche ora di cammino solitario pei boschi del Chianti, capitai alla villa che l'architetto Giotti Zanini s'era costruito presso la Panca. Entrato, seppi che c'era, rifugiato, Luigi Russo con la famiglia. Non avevo mai conosciuto Russo. Una volta se l'era presa con noi « ermetici », e per questo pensavo a lui come a un avversario. Ma i primi mesi di solitudine, nel cuore d'un'Italia che prendeva fuoco su su

come un vecchio tronco, e ardeva di pianti e di disperazione, mi rendevano già estraneo quel nome di « ermetismo », non meno delle polemiche letterarie che intorno ci s'erano aggrovigliate. Avevo appena finito di salire le scale che un torrente e scoppi di voce altissima mi avevano più volte avviluppato: « Lei è un ermetico! ». « Voi ermetici delle Giubbe Rosse! ». Così che io dovetti cercare in qualche modo, sforzandomi di uscire dal selvatico, di riadattarmi a questa che in tale circostanza era la parte che nel mondo civile mi toccava sostenere. Il dialogo con Russo era incominciato. Tuonava: « Anche Pratolini è un ermetico! ». E io: « No, Vasco è un'altra cosa! ». (Qualche anno dopo, divenuto ammiratore di Pratolini, del « cuore » di Pratolini, mi avrebbe ricordato più volte quella espressione amichevole). « Ma Bo! Ma Luzi! ». E tutto questo avveniva non in un semplice *tête-à-tête,* ma al centro di una vasta organizzazione familiare di lezioni impartite da Nanda e Giuliana Russo alla piccola Paola, figlia di Zanini; di arrivo di provviste mangerecce; di revisione critica di testi; di angosciosi interrogativi sull'andamento del conflitto. Poi riprendeva la mischia letteraria. « Ma Croce.... », « Macché Croce! ».... « Ma Ungaretti.... », « Macché Ungaretti! ». Battagliando urlando ridendo il tempo corse veloce fino a mezzogiorno, e ci ritrovammo tutti a tavola. E qui successe l'« episodio ». Il discorso era caduto sul Leopardi e sul sodalizio col Ranieri. Occorre faccia presente il mio animo di quei mesi di solitudine e di attesa. M'ero messo quasi con furore a rileggere alcuni classici, quasi direi a rassodare quelle che fino allora erano state le mie letture abituali. E s'intenderà come, a sentire l'architetto Zanini che diceva che, in fondo, quel Leopardi, doveva essere stato un peso per il povero Ranieri, una crosta dura a sopportare, s'intenderà come io a un tratto mi scaldassi, e fuor d'ogni creanza me la prendessi violentemente col nostro ospite, alla cui mensa sedevamo. Vedo ancora gli occhi sbarrati di Russo, il quale fra trasognato e divertito diceva: « Non credevo si potesse difendere Leopardi come un contemporaneo.... come un ermetico! ». E rideva. Sulla via del ritorno mi scusai con l'ottimo Zanini, il quale d'altronde aveva già capito la ragione della mia gridata. E, ormai era buio, prima di risalire verso la Montanina, presi commiato da lui e da un nuovo amico, conosciuto in quel giorno: Luigi Russo.

Rifeci la strada per la villa di Zanini qualche tempo dopo in compagnia di Montale e di Gadda, venuti anche loro per sfuggire agli allarmi cittadini temporaneamente nel Chianti. A Montale qualcuno non darebbe un soldo come camminatore, e si sbaglierebbe di grosso. Andava su svelto saltellando tra scopa e scopa sulle pillole di galestro, e dietro Gadda ansava, pur sostenendo la marcia da vecchio combattente. Arrivati sul culmine della Montanina c'era da ridiscendere alla Panca, e allora Montale, vocaleggiando, si mise quasi a correre, e non lo vedemmo più fino all'arrivo. Gadda frattanto sfogava i suoi eterni e sapidi malumori scartando a malapena i tronchi che scaturivano dalle ceppaie di castagno e nei passi più sdrucciolevoli afferrandosi alle ginestre. Trovammo Montale abbacchiatissimo, seduto sugli scalini della villa. Russo non c'era: ricercato, era scappato con la famiglia, e non c'era neanche l'architetto Zanini. Ma dove erano? Ci demmo a intendere come amici e furono vinte le reticenze dei contadini. Erano a Nozzole, da Raffaele Mattioli. Tenendo conto del ritorno, venivano a prospettarsi, imprevisti, altri quindici chilometri. Andiamo! Stavolta la marcia, su strada, fu più lenta e unitaria. Ma, arrivati, ci accolse la medesima aria patriarcale che avevo trovato la prima volta. Russo era felicissimo perché, qui, poteva disporre della biblioteca di Mattioli: una pacchia!

La terza volta ci vedemmo ancora tutti a casa mia. Era un giorno straordinariamente sereno, e lo ricordo come una goccia di felicità sperduta in un mare di desolazione. La signora Sara e mia madre simpatizzarono. Il buonumore era tale che incominciammo a cantare: in un tempo in cui cantare era quanto meno inopportuno. Era Russo che diffondeva in tutti noi il suo ottimismo, il suo amore della vita. In un tempo di catene, di sangue, di sordo rancore, una fede illimitata nel valore della libertà umana.

ALESSANDRO PARRONCHI

## IMMAGINE DI LUIGI RUSSO

Quando lessi che il nobile e generoso uomo si era spento a Marina di Pietrasanta, donde mi aveva nell'aprile inviato un estratto di « Belfagor » quasi un saluto alla voce « a G. combattente e coetaneo il suo Luigi Russo », lo sgomento e l'angoscia mi tennero come chi sappia la morte impreveduta d'un fratello e senta che gli anni sono a un tratto vaniti né gli avevan dato di poterlo rivedere, abbracciare. Gli anni del tormento e del male, i giorni e gli atti della distruzione e dell'orrore ci avevan tolto ogni motivo di credere, ancora al domani, recandoci i decreti efferati della negazione. In lui il domani sembrava tuttavia persistere al di là delle disperate fortune, la sua salda anima durò a discernere con sicurezza il futuro della gente: e della necessaria liberazione dal male fece, con gli altri molti, sua ragionevole impresa. E si allegrava già del premio, o del dono, che sogliono meritare i più lieti: riprendere e continuare la volenterosa missione del proprio essere. Dacché in Luigi Russo, anzitutto, un voler essere: un voler seguitare nella operosa disciplina dell'insegnamento: e del colloquio coi forti, con gli aperti, coi meritevoli e buoni: desiderio perenne di conoscere gli accadimenti umani e di parteciparne il senso accogliendone le meditate esperienze: un esprimere, dopoché nello studio, anche e più se possibile nella interlocuzione umanissima la propria inestinta sete di umanità. Il vigore mentale che gli accendeva gli occhi al lucido e inintermesso nereggiare d'una catena di lampi, la battuta così rapida al corruccio o alla ridente invenzione e alla definizione dell'idea, eran soliti prestare agli amici, e immagino solessero prestare ai discepoli, il desiderato soccorso di quella genialità comunicativa che conferisce particolare valore all'ascolto e si fa garante della sincerità e della schiettezza dell'enunciato. Definitoria, in modo particolare, può dirsi la elocuzione e la chiara e sapida prosa di Luigi Russo, del docente, dello scrittore, del disegnatore di caratteri, del polemista che indulge a realtà, cioè a quella da taluni presunta o accettata fatalità degli eventi che Democrito ha attribuito al cadere degli infiniti indivisibili, al caso. A un profano, a un impreparato, a un « esterno », la elocuzione sonava súbito squillo, come lacerante segnale militare che risvegli, che chiami all'adunata dei cervelli: cioè ad ascoltare e a condividere o magari ad avversare e controbattere il giudizio. Lo stupore un po' imbarazzato dei primi incontri (Firenze) si cangiò presto in gradita meraviglia e in una sollecitata curiosità: in un cordiale e ammirato riconoscimento del valore di chi sapeva dire con esattezza al di fuori d'ogni insistenza pedantesca, giocando impreviste le ottime carte in quel repentino show-down di cui si sconforta, insperatamente, l'avversario al gioco. Il vivo umore, la generosità, il mordente espressivo, quel tanto di libero e di spregiudicato che può illuminare il viottolo notturno ai raminghi (tale sentivo pur d'essere) mi son sempre apparsi dei modi o della facoltà che un docente non dovrebbe regalare agli alunni che non ne vogliono: ma certamente a chi ne desidera e ne profitta: dono utile, vivido accento posto sulle significazioni e sui fatti, del quale si accompagni utilmente la serietà della preparazione, la generosità didattica, in chi tiene la classe o governa il tema del dibattito.

E un po' il dono dei buoni « pratici » nel campo del lavoro e dell'opere, della guida e della caccia. Il buon fabbro, del quale si suol dire che sa l'arte sua, che conosce il fatto suo, è necessariamente un generoso, un vivo: egli commenta e chiarisce a sé in una esegesi preventiva e continua le incessanti « motivazioni » del proprio operare. La generosità delle guide alpine, o del bracco o dello spinone alla cerca, alla punta, è proverbiale. Di codesta vivezza, rara e preziosa dote in chi vuole manifestarsi ai discepoli e agli stessi profani, agli « esterni » (che origliavano dal di fuori alla tenda di Pitagora) ve n'ha (è cosa ovvia, direi) di più sorte. C'è il benigno, cara e buona immagine paterna, c'è lo zelante al soccorso, c'è il sagace che previene dubbi e incertezze degli ascoltatori, c'è il tempestoso e romantico: c'è, questo mi appariva Russo, il cordiale e quasi divertito offerente d'una cagione di stupore che si converta in assenso, e nella riconoscente sicu-

rezza di aver inteso. L'uggia, la pena è fuoruscita dalla tenda: e neppure gli « esterni » se ne gioverebbero, come d'un avanzo di cibo. Si determina in tal caso, da maestro ad alunni uno scambio oltre che un vincolo di umanità, di quella da cui più distano i barbari: « qui a cultu atque humanitate provinciae longissime absunt ». Nelle mie lunghe e varie, talora ingrate, esperienze di scolaro ho sempre fatto mente alla vivezza, al calore spirituale di certi maestri: un po' a quel modo che si porta la mano sulla stufa a certi mattini di gennaio, prima di stringere la penna e di tentarne sulla bianca pagina il cri cri. Ascoltavo Russo con piacere, con gratitudine. Uno pensava: dunque anche il direttore della Normale, e Magnifico Rettore dello Studio, può vivere e confortarci a vivere col solo dire quel che pensa, conchiudendo in un serrato argomentare le multiple disgiunzioni d'ogni dialettica.

CARLO EMILIO GADDA

## FRANCESCO JOVINE E LUIGI RUSSO

Quando Francesco Jovine, giovanetto, leggeva avidamente il *De Sanctis* o il *Verga* di Russo, non avrebbe mai osato immaginare di divenire un giorno amico del grande letterato. Avrebbe voluto, sì, essere suo discepolo; forse era la cosa che aveva desiderato di più, quando, ancora ragazzo, si era trovato a superare, da solo, le difficoltà delle prime conquiste. Ed in certo senso lo fu; un discepolo attento, serio, capace di rifare passo per passo l'itinerario di un pensiero, di riproporsi un problema seguendo il suo snodarsi dalle pagine così limpide che egli martoriava di segni fitti. Gli piaceva soprattutto il *Verga* perché lo aiutava a identificare e a collocare in un quadro storico chiaro quei motivi che nei *Malavoglia* o in *Mastro Don Gesualdo* gli sembravano più rappresentativi di una condizione umana legata a cause e a condizioni più generali; condizioni che si ripetevano anche nella sua provincia e di cui poteva interpretare i segni nella società che lo circondava.

L'ammirazione per Russo nacque attraverso questa mediazione; e fu un'ammirazione mescolata di gratitudine, come se Russo gli avesse messo in mano il filo con cui cominciare a dipanare la matassa ancora molto intricata del suo mondo interiore.

Quando Russo lesse *Signora Ava* non sapeva certo che il suo giudizio era tra quelli che Jovine aspettava e temeva di più; ma per quell'intuito che gli era proprio dovette figurarsi il giovane autore proprio così com'era: un paesano dai sogni vivaci, faticosi, fedele al suo programma, ansioso di mettersi alla prova. E ritrovò per lui le parole che lo zio di De Sanctis ebbe per il giovane nipote ai suoi primi successi: « E Ciccillo *tomo tomo*.... ». Ciccillo faceva la sua strada, senza chiasso, *tomo tomo*, tenendo il fiato, in apparenza tranquillo e forse anche un poco arrogante, ma con il peso di un grosso impegno sul cuore.

Jovine lesse la recensione di Russo molto tempo dopo, quando, a guerra finita, furono riattivate le comunicazioni tra Roma e Firenze; una gioia ritardata e una conferma autorevole che costituiva per lui, dopo i giudizi di altri illustri critici, la sicurezza di non aver sbagliato i conti con se stesso. Ma fu, soprattutto, l'inizio di un dialogo diretto che durò cinque o sei anni ininterrotto e vivacissimo, fondato su una certa affinità di esperienze e sull'amore comune per certi problemi; oltre che su una simpatia umana che permetteva di superare d'un balzo ogni distanza.

Jovine scoprì che Russo aveva lo stesso suo bisogno di amicizia e di colloquio. Lo scoprì una sera che, trovandosi a Firenze, con una certa trepidazione, egli ardì telefonare a casa del professore per chiedergli di vederlo. L'entusiasmo con cui Russo accolse la proposta rivelava un autentico consenso. Entrarono subito in argomento. Si trattasse di letteratura, politica o religione l'argomento era sempre uno: era la ricerca di se stessi, era il modo di condurre avanti il proprio impegno. Sia che Russo esplodesse in una delle sue rapide, sdegnose diatribe sia che concludesse con una rapida sintesi una lunga fatica

mentale, si trattava sempre di mettere a fuoco una situazione, di esprimere una scelta. Russo era estemporaneo qualche volta o almeno lo sembrava; ma il suo giudizio, anche se non meditato, rispondeva fedelmente ad un concetto della vita elaborato a lungo.

Erano momenti, quelli, in cui le questioni politiche prevalevano sulle letterarie; o davano loro un significato nuovo; e la rinnovata attività delle gerarchie cattoliche riportava alla superficie polemiche ritenute seppellite per sempre. Sotto l'assillo di quella battaglia che gli idealisti avevano creduto di aver confinata nel passato, Russo andava ricomponendo un corpo di argomentazioni per riprendere il suo posto di combattente sul fronte del laicismo; e sentiva che l'immanentismo idealistico non rispondeva del tutto alla situazione nuova.

Tutto quanto riguardava la religione eccitava in quel periodo la sua curiosità. Un giorno, durante una passeggiata a Marina di Pietrasanta si parlava della religione del popolo italiano.

— Nessuno ha fatto mai caso — disse Jovine — al contenuto irrispettoso o addirittura blasfemo di certe nenie popolari. Te ne canto una abruzzese che interpreta in modo fresco e infantile la lotta di Sant'Antonio col demonio. — E si mise a cantare: « Sant'Antonio allu deserto / se faceva le tagliuline / Satanasso per dispietto / gli arrobbette le furcine. / Sant'Antonio non s'incagna / cu le mano se le magna ». Il divertimento di Russo era indescrivibile: volle che Jovine cantasse tutte le strofette che ricordava; tentava di accompagnare il canto; alzava le braccia al cielo con quel gesto che gli era abituale e che tutti ricordano.

Allora Jovine fece cenno ad un altra nenia romagnola; più cattiva questa, espressione di un atteggiamento di un anticlericalismo già elaborato: *Un cardinale in visita a Lugo di Romagna* ecc. E si diffuse a fare un confronto tra i due canti.

Si trattava di una conversazione scherzosa; ma sotto c'era l'eccitamento di una polemica seria.

Fu di quel tempo, infatti, il saggio che Russo pubblicò col titolo di *De vera religione* e col quale avrebbe voluto provocare un dibattito approfondito tra persone di varia cultura, compresi i cattolici più sinceri e aperti.

La distinzione sulla quale Russo si intratteneva a lungo tra cristianesimo e cattolicesimo, e tra cattolicesimo e clericalesimo riacquistava un senso ben definito per la intromissione sempre più massiccia delle gerarchie clericali nella politica italiana, in appoggio alle forze della conservazione. Egli sperava che i cattolici veri ripudiassero una pratica politica che tradiva in pieno il precetto religioso; ma gli faceva difetto una visione realistica della situazione italiana. Il saggio di Russo ebbe una certa eco; partecipò al dibattito Ettore Passerin; e rispose anche Francesco Jovine. Le due risposte, benché indipendenti, furono pubblicate insieme su « Belfagor » col titolo: « Discussioni di un cattolico e di un comunista intorno al *De vera religione* ». Ma più che di discussione si trattava della esposizione di due posizioni irriducibili.

« Di propriamente religioso, in posizioni come quelle che lei difende — scrisse Passerin — escludendo ogni riferimento a valori trascendenti, io non vedo che l'esigenza di testimoniare con tutte le forze per una nuova verità vissuta e unificante. Se pur non fossi cattolico, e appartenessi ad una delle varie chiese cristiane riformate che son tornate a rispettare la divinità di Cristo, che han rotto l'equivoco della religione umanistica, mi sentirei ugualmente in dovere di protestare.... ». Jovine invece, pur riprendendo la tematica svolta da Russo, aggiunge una critica del laicismo liberale che costituisce ormai una chiesa chiusa anch'essa nel suo dogma della libertà astratta. « Quella religione — scrisse — di cui i nostri liberali cianciano, aveva posto centocinquanta anni fa, sia pure in termini soltanto teorici, l'esigenza dell'affrancamento, non di una frazione della società ma di tutti i suoi membri. Ma da un secolo essa tenta di sottrarsi alle conseguenze contenute nelle sue affermazioni di principio. La religione della libertà è divenuta chiesa, ha costituito i suoi ordini sacerdotali e, come tutte le chiese, tenta di sancire il privilegio dei suoi sacerdoti e la schiavitù totale dei fedeli. Di fronte a questo concetto antico, astratto

della libertà, diventato ormai schermo di una crudele sopraffazione, si fa strada una concezione moderna della libertà che si diffonde con l'inarrestabile impeto che hanno le idee capaci di rinnovare il mondo ».

Ma Jovine sapeva che oltre quella polemica, al di sopra delle reazioni per le persecuzioni che avevano colpito in quel momento l'illustre amico (esonerato come si sa dalla Direzione della Scuola Normale dal ministro Gonella) quello che agitava in quel periodo Luigi Russo era una profonda delusione per la situazione della cultura nazionale che il logoramento dell'idealismo aveva improvvisamente lasciata svuotata e impigrita. Russo non era mente che potesse adagiarsi in un solco già sfruttato ed esaurito; vivacità e vigore indomito conducevano il letterato alla ricerca di motivi nuovi; ricerca che non poteva realizzarsi senza profonde inquietudini. Le vicende personali lo solleticavano soltanto pelle pelle; gli davano, anzi, pretesto a sfoghi per lui salutari e quasi giocondi. « Io sono stato avversato e sono avversato — scriveva a Jovine il 25 dicembre 1948 — non perché frontista [aveva aderito al fronte socialcomunista durante le elezioni del 1948] ma perché antiteocratico in tutti i miei scritti.... Sono stato serenissimo durante tutta questa battaglia giornalistica e parlamentare intorno al mio caso, e sono profondamente grato a voi e alla sensibilità democratica, che nonostante tutto, è notevolmente diffusa in Italia, per la reazione vivace e calda in mio favore ».

Invece il suo malumore diventava insopportabile quando si vedeva sott'occhio i fenomeni di quella lenta involuzione ideologica e politica che, iniziata subito dopo la guerra, aveva avuto la sua più chiara documentazione dopo le elezioni del 1948. « Ti dico la verità — scrive nella medesima lettera — soltanto stamani mi sono turbato quando un amico mi ha inviato un ritaglio di Missiroli, il quale teorizza lo Stato-etico, come ai tempi del fascismo e vuole che gli insegnanti non si mettano in opposizione con la scienza del partito politico che è al governo. La nota di Missiroli mi ha messo di malumore perché mi dicono che su *Il Messaggero,* collaborano anche altri uomini della resistenza. Tutto questo mi fa disperare sul carattere degli italiani. Parlano della presunta tirannide dei comunisti, e loro, che si dicono liberali, vorrebbero presentarsi come fautori della più vecchia teocrazia cattolica ».

Qualche volta la depressione che gli causavano le vicende politiche e letterarie si accompagnava in Russo con ricadute di una malattia che lo tormentava da anni; la compagnia di Jovine gli era allora doppiamente cara. Jovine era sempre allegro quando si trovava tra amici, era pronto alla conversazione, buon narratore di aneddoti, qualche volta caustico e mordace. Riusciva quasi sempre a trovare la frase giusta per sgomberare dall'animo di Russo quella ipocondria che in qualche periodo lo opprimeva. La conversazione si continuava per lettera. « Invero non si tratta di una depressione morale — scrisse una volta Russo — o di un caso di apatia; la mia sensibilità è sempre molto viva e trasalgo sempre per tutto quello che vedo e per quello che vengo leggendo ».

Spesso, insieme, facevano dell'ironia sui propri malanni. Ad un raduno dei letterati della Resistenza a Venezia, Russo non si sentì bene; se ne andò all'improvviso prima che il raduno finisse. Jovine, allarmato, gli scrisse subito per sapere il motivo di quella fuga: « Ho tagliato la corda — rispose — perché ero stanchissimo; evidentemente si trattava del mutamento della stagione, che influiva sulle mie gambe, come se fossi Julien Benda ».

Jovine non parlava delle sue sofferenze perché ne aveva paura; per questo Russo non ebbe mai il sospetto che il suo amico fosse seriamente malato: e soffrì molto quando apprese della sua morte improvvisa.

Il romanziere come è noto aveva consegnato da poco il manoscritto del suo ultimo romanzo all'editore; Russo volle tenere a battesimo questa opera postuma. La trepidazione con cui la lesse traspare dalle poche e riservatissime righe che mi scrisse ancora prima di terminarne la lettura: « Ho letto, fino a p. 300 *Le terre del Sacramento* e le dirò che io ho trovato sempre lo scrittore che ho sempre amato. Di questo sono contento, perché potrò battermi per questo libro in piena coscienza ».

Si batté, infatti, con calore, prima di tutto per metterlo in luce tra le pubblicazioni migliori di quell'anno e poi perché gli fosse conferito il Premio « Viareggio ». Ebbe completa vittoria sul primo punto; vittoria dimezzata e difficile sul secondo. Ma la sua fedeltà all'amico troppo presto perduto non aveva bisogno di questa prova; negli undici anni in cui gli sopravvisse non poteva parlare di lui senza profonda commozione, la stessa commozione che traspare, nonostante lo sforzo di obbiettività, doveroso in ogni opera di critica seria, dalle pagine che gli ha dedicate in tutte le sue opere, compreso il *Compendio storico della letteratura italiana* uscito poco prima della sua scomparsa e che io ho trovato a casa tornando dai suoi funerali.

DINA BERTONI JOVINE

## IL GRAN PRIORE

C'era scritto proprio così, sull'architrave al piano nobile del Palazzo della Carovana, certo perché dovevano essere state lì le stanze del capo dei Cavalieri di Santo Stefano. Ma ora ci stava Luigi Russo, e una matricola credette seriamente che il Gran Priore fosse lui in persona. Noialtri non solo glielo lasciammo credere, ma dopo qualche mese lo chiamavamo, tra noi, soltanto così: « È arrivato il Gran Priore, vedrai come si adira il Gran Priore, lo senti come tuona il Gran Priore ». In questo modo ci sembrava un po' d'essere diventati cavalieri, d'un ordine laicissimo tuttavia e piuttosto balzano, sorto per chissà quale avventura nell'immediato dopoguerra.

Alla fine del '45 la Scuola Normale Superiore di Pisa offrì a settanta studenti reduci o partigiani i mezzi concreti per rimediare agli anni persi con la guerra. Gli esami di concorso furono di una facilità irrisoria, e infatti fui ammesso anch'io che, dopo tutti quei mesi in divisa alleata, conoscevo benissimo, forse, il gergo delle caserme britanniche, ma m'ero scordato tutto il resto; né meglio di me se la passavano gli altri.

Noi settanta, i normalisti veri, i « medici » del Collegio Timpano, i « giuristi » del Mazzini, in tutto il nostro Gran Priore comandava centocinquanta ragazzi, pieni di appetito e di umori. Gli effettivi, per restare nel gergo delle armi, di una compagnia, diciamo pure di una turbolenta compagnia di disciplina. Luigi Russo doveva averlo capito subito, perché quando noi si andava in comitato a lagnarci delle poche coperte, del nessun riscaldamento, del « rancio » scarso, lui non mancava di ricordare il 1917, quando insegnava vita e disciplina militare alla Scuola militare di Caserta, dopo mesi di trincea e una ferita piuttosto grave. Raccontava queste cose con la voce di mio padre, che era della sua classe, e anche per questo io lo stavo a sentire con una certa trepidazione.

Non erano anni facili: Pisa semidistrutta e buia, le camere gelide, ogni cosa razionata o introvabile, e non bastavano certo i castagnacci del « Montino » a far tacere il continuo limio dello stomaco. E da pochi mesi gli americani avevan riconsegnato l'edificio, dopo averci tenuto a lungo un albergo per gli ufficiali di aviazione in transito. Mi chiedo ancora come abbiano fatto, Luigi Russo e il vicedirettore Chiarugi e l'economo Geri, a rimettere in sesto, pezzo per pezzo, ogni cosa, i mobili sfasciati, i muri deturpati, gli arredi rotti. O a trovare i fondi per mandare avanti la scuola, sostentare i centocinquanta ragazzi, pagare un minimo di stipendio agli insegnanti, comprare i libri e le riviste.

Grazie a loro la scuola funzionava, ciascuno di noi riprendeva confidenza coi testi, imparava daccapo a studiare. Ma soprattutto ciascuno di noi imparò una cosa mai vissuta prima, imparò la democrazia; e se questo avvenne il merito — e la gratitudine nostra — va specialmente a lui. Certo, furono mesi straordinari per l'Italia intera, e mai più ritornati, mesi in cui la gente si guardava pulitamente in faccia, e ciascuno era un uomo e contava per un uomo. Però Luigi Russo seppe far sì che la Scuola si aprisse continuamente a quest'aria nuova, e che anzi desse il suo contributo alla vita civile, pisana e italiana.

Ricordo la sua raccomandazione, a certi fra noi: di non studiare troppo, di non aggobbire sui libri, di uscire per le strade, di discutere e di litigare col prossimo. E alla

Scuola, che pure aveva i suoi maestri insigni, chiamava a parlare uomini di ben diversa origine e formazione che non quella accademica (persino un giovane ufficiale pilota russo, eroe in guerra, che discusse con noi in un bel francese sonoro). La grande Sala degli Stemmi, disponibile ogni settimana per conferenze e concerti e conversazioni, era diventata in certo senso l'aula più importante della Scuola, e dalla Scuola sarebbero usciti non soltanto buoni insegnanti di lettere e di scienze, ma anche uomini e cittadini migliori.

Non a caso il colpo di stato cattolico in Italia cominciò con la destituzione di Luigi Russo dalla Normale. Ricordo quando me lo raccontò lui in persona, un giorno che venne a Grosseto a visitare i suoi parenti. Tuonava come sempre, agitava il bastone, ma a un tratto ebbe un lampo di ironia negli occhi lucenti, grandissimi, abbassò la voce, mi strinse il braccio: « Ma lei sappia che io ho preso un intero appartamento all'Hotel Victoria. Ché dei numi è dono serbar nella miseria altero nome ». E rise, fermandosi di botto sul ciglio del marciapiede, con la gente che stava a guardarlo sbalordita.

E continuò a raccontarmi d'un improvviso suo malore, che l'aveva colto in cattedra mentre faceva lezione, una specie di improvvisa rigidezza delle membra: « Io vidi sbigottimento negli occhi dei miei alunni, ma levando il dito dissi: Non disperate, e dite anzi a quelli che sperano che al terzo giorno risorgerò. Perché, lei sa, io sono sempre stato empio ».

A me pareva segno di gran salute morale, questo saper ridere dei propri malanni, e Luigi Russo era appunto uno straordinario auto-ironista. Certo l'ironia sua non risparmiava gli altri, soprattutto le persone che gli eran più care. Ricordo come mi raccontò un casuale incontro per strada con un amico filosofo. « Sono stanco, gli ho detto, molto stanco. Ho una mezza idea di lasciare l'insegnamento. Lui mi ha guardato a lungo, sperando che celiassi, poi ha risposto: Sì, ma precisiamo. In che senso intendi tu il termine idea? In senso platonico o in senso hegeliano? ».

Oppure come redarguì, all'esame di italiano, una sparuta signorinetta che, disse ella balbettando (noi ascoltavamo dalla finestra aperta del pianterreno) aveva studiato, sì, ma non si sapeva esprimere. « Lei non si sa esprimere », urlava Luigi Russo. « Lei non si sa esprimere? Questo lei viene a dire a me? Ma le dica al fidanzato, queste cose ».

Anche l'ultima volta che lo vidi — un'estate a Marina di Pietrasanta — parlò di un suo recentissimo malanno, con parole colorite che qui purtroppo non posso riferire, e subito attaccò a dipingere un ritrattino di tutta la giuria del Premio Viareggio.

Naturalmente ricordo anche quando bocciò me all'esame di italiano, nel '42. Col suo assistente Sainati tutto filava liscio, ma a un tratto lui impugnò il mio Carducci, posato sul tavolo, e cominciò a declamare: « L'un dopo l'altro i messi di sventura piovon come dal ciel. Longwy cadea. E in che anno, mi dica, cadde Longwy? ». Adesso lo so, e non me lo scordo finché campo, ma allora sbagliai, e Luigi Russo, sempre più tonante: « Oh non mai re di Francia al suo levare tale di salutanti ebbe un drappello ». Io non sapevo più niente, né il levare, né il tempio, né la ricciutella. Mi chiedeva urlando dove avessi fatto il liceo: domanda retorica, perciò raccolsi in fretta i miei libri e tagliai la corda senza aggiunger parola, perché lui stava alzando il bastone, e lo sapevo capace di correrm dietro per tutto il cortile della Sapienza. Ripetei l'esame cinque anni dopo, ed egli per fortuna s'era scordato di Longwy: anzi mi diede un trenta che fu più di quanto onestamente meritassi.

Dopo di allora incontrandomi mi salutava sempre a gran voce: « Ecco qua Luciano il partigiano », diceva. E dietro lo scherzo io riconoscevo quel filo di solidarietà che sempre esiste fra due uomini che abbian fatto la guerra. Ora che Luigi Russo non c'è più, ripensando a lui io sento ancora cosa provai quando morì mio padre: d'aver perduto non solo un grande affetto, ma anche una difesa. Non c'è più, davanti a noi, la prima linea degli uomini che fecero l'altra guerra, che fecero l'altra Italia. La prima linea adesso siamo noi, tocca a noi sostenere l'urto, affrontare, primi, la lotta quotidiana. Batterci anche per loro, per il ricordo degli scomparsi, degli uomini come mio padre, come Luigi Russo.

LUCIANO BIANCIARDI

## IL DIRETTORE DELLA SCUOLA NORMALE

A guerra finita, quando potei raggiungere Pisa, mi recai a salutare Luigi Russo che era direttore della Scuola Normale, ma che risiedeva temporaneamente in una stanza del Collegio Mazzini, essendo la Scuola ancora occupata dalle truppe americane.

Lo trovai mentre sembrava intento ad ascoltare le urla di gioia infantile dei soldati, provenienti dall'alto del Palazzo dei Cavalieri. I suoi grandi occhi riversarono su di me la stessa infinita sorpresa di quando gli ero apparso davanti la prima volta per l'esame di ammissione alla Scuola, con la barba lunga di due giorni passati a sfogliare libri in modo tanto convulso quanto inutile. Era come se io mi ponessi tra lui ed un suo pensiero, ed egli dovesse trasferire attraverso uno sforzo fisico tutta la sua attenzione su di me, ma che, una volta avvertita la mia presenza, nulla più potesse sfuggirgli di me e l'incontro diventasse per lui un avvenimento capace di lasciare sul suo spirito una traccia indelebile.

Mi chiese notizie della mia vita durante gli ultimi anni di guerra, della mia famiglia, poi le sue parole, che io avevo in altre occasioni ascoltate evocatrici di figure del passato o di aneddoti della sua prima giovinezza, si concentrarono su fatti precisi ed esperienze vicine: la guerra, la fine del fascismo, l'avvenire della Scuola che egli era stato chiamato a dirigere, il tirocinio doloroso dei suoi studenti reduci dalla guerra, dalla lotta partigiana, dai campi di concentramento. Mi parlò anche della difficoltà del suo compito: bisognava convincere un generale americano, dandogli magari una qualche medaglia (ed egli ne scovò più tardi una singolare: quella dell'ordine settecentesco del Cherubino) a lasciare libera la scuola; occorreva trovare abbastanza denaro per procurare agli studenti il pane quotidiano.

Sono passati sedici anni da questo incontro ed io non so perché proprio esso mi ritorni a mente, mentre leggo in un paese che non mi è mai sembrato così lontano la notizia della sua scomparsa. Forse l'immagine di lui da me rievocata mi aiuta a legare la sua personalità al momento storico della fine della guerra, che meglio me la rivelò, o forse egli è sempre rimasto per me, come per altri amici, il direttore del periodo eroico della Scuola Normale, ed in tale veste preferisco ricordarlo. Il Russo che io incontrai a Pisa, quando parte della città era ancora seppellita sotto il silenzio feroce delle macerie, non si era chiuso alle voci del mondo nella soddisfatta moralità delle sue buone ragioni, ma sembrava dominato dalla preoccupazione di commisurare la sua consueta interpretazione della storia con la situazione umana nella quale si sentiva inserito. Qual era codesta situazione? Quella d'un paese ancora sgomento di fronte al franamento delle istituzioni dello Stato, ed incerto se ripiegarsi su se stesso in un'esacerbata contemplazione del proprio insuccesso, o se procedere in avanti lungo la linea indicata dalle forze politiche maturatesi attraverso il travaglio della Resistenza. Russo intuì che il problema della ricostruzione era strettamente connesso con quello della partecipazione della cultura antifascista alla vita concreta del paese, e che ogni distanziamento moralistico da essa avrebbe favorito l'insabbiamento d'ogni progresso e il ritorno al passato. E così mentre il suo interesse di studioso, abituato a sentire palpitare, attraverso lo schermo della letteratura, il cuore del mondo, ritornava verso il teorico dell'efficacia, Niccolò Machiavelli, la sua passione d'uomo si legava tutta a quella pietra che gli era stata data da voltolare, al compito di dirigere la sua Scuola Normale.

Il periodo in cui egli esercitò le funzioni di Direttore fu caratterizzato dall'incontro tra il suo spirito d'iniziativa, che lo portava a farsi ambasciatore itinerante dei bisogni della Scuola non solo negli ambienti culturali o governativi, ma presso gli operai nelle fabbriche, e l'entusiasmo degli studenti, al quale l'impegno politico conferiva il crisma della realtà. Forse mai la Scuola ha conosciuto un'atmosfera così fraterna. Le diversità d'opinione, che si rivelavano talvolta in dibattiti memorabili, scomparivano di fronte al comune desiderio di verità, al disdegno per ogni forma di facile proselitismo. L'autoironia interveniva poi a sanare i dissidi più accaniti. C'era stata ad esempio una tempestosa

riunione in *Aula C* durante la quale uno studente del Collegio medico, con le tavole dello Spadolini alla mano, aveva dimostrato che gli studenti ingerivano un numero insufficiente di calorie, ed alcuni normalisti, accusati di avere sposato per partito preso la causa dei potenti, avevano preso vigorosamente la difesa della direzione e del suo più controverso emissario, l'economo. Ma furono poi proprio questi normalisti a stampare, all'apparire della rivista del loro maestro, un contro-giornale che si chiamò « Bruttfagor » nel cui primo numero si prendeva a partito, tra l'entusiasmo di tutti, il perfezionando in letteratura italiana Mario Baratto. Toccò al sottoscritto tracciare un implacabile ritratto immaginario del suo migliore amico, nel momento in cui questi era stato coinvolto nella cospirazione liberal-socialista, che ebbe come centro la Scuola Normale. E in un'altra circostanza un normalista di questo gruppo, particolarmente legato a Luigi Russo da devota amicizia, esercitò il suo spirito caustico in una serie di versi, scritti per un improvvisato cantastorie, in cui il maestro appariva come un mago nell'atto di rimestare in un gran calderone tutti gl'ingredienti della sua critica: un po' di storicismo, il centro lirico interiore, l'anima preistorica aurorale e infine Croce pensatore, non quello del partito liberale. Russo, che era lì vicino ad ascoltare, rideva d'un suo bel riso luminoso.

Ma al difuori di codeste vicende interne, che costituiscono il sale di quegli anni, la Scuola presentò sotto la sua guida, una fisionomia singolarmente unitaria, compatta, e perciò essa apparve come il centro universitario antifascista culturalmente più significativo ed influente del dopoguerra. Basterà ricordare l'energica presa di posizione di professori ed alunni uniti al momento della crisi del governo Parri e l'opera democratica svolta da molti normalisti nei vari congressi studenteschi universitari. Codesta comunità e fraternità d'intenti fu scambiata però, da grossolani osservatori, per un uniforme allineamento politico; anzi alcuni giornali vociferarono di non so quali segreti legami di partito. In realtà, nessuno si oppose più di Russo alla politica come propaganda, e nessuno fu più geloso custode delle prerogative culturali della Scuola. Egli e gli altri maestri che gli furono accanto in quegli anni considerarono sempre la Normale come un centro di ricerca e di studio, e mostrarono di preferire i loro studenti cattolici ai laici quando i primi mostrarono maggiore prontezza d'ingegno. Ancora l'anno scorso, nel corso di quello che doveva essere il suo ultimo viaggio, egli si era fermato a salutare molti suoi amici del Mezzogiorno, e tra gli altri un suo allievo cattolico, che egli aveva sempre avuto particolarmente caro e che ora sapeva impegnato nella politica della sua provincia. Chi ha avuto la fortuna di parlargli al suo ritorno, racconta di averlo trovato tutto felice perché quel suo antico studente gli era rimasto affezionato e si era mostrato intellettualmente spregiudicato.

Mi è difficile qui riassumere i meriti culturali della sua direzione: ricorderò il numero dei visitatori e conferenzieri di quel periodo: matematici come Severi, Picone, Sansone, Caccioppoli; scrittori come Bacchelli, giuristi come Calamandrei e Jemolo, filologi classici come Perrotta, storici come Salvatorelli, filosofi come Calogero, scienziati come Colonnetti, politici e pubblicisti come Emilio Sereni. In quel periodo cominciarono gli scambi con università straniere ed egli stesso visitò in due diverse circostanze la scuola filologica di Zurigo, lasciando tra gli studenti di quella città un incancellabile ricordo. Lo rivedo ancora nella sala grande del Politecnico federale di Zurigo, alto ed elegante, mentre legge il suo discorso su Francesco De Sanctis. Tra la folla degli ascoltatori mi sentivo orgoglioso d'essere stato suo allievo.

*Los Angeles, ottobre.*

DANTE DELLA TERZA

## AVVISI AI NORMALISTI

Debbo deplorare che, nonostante i miei amichevoli avvertimenti, l'ozio normalistico continui a sfogarsi col consueto cattivo gusto sulle matricole. Sono stato normalista anch'io, e sono stato studente universitario: ai miei tempi, il battesimo per le matricole

aveva sempre qualcosa di affettuoso e di cavalleresco. Era una forma di riconoscimento dei novizi, e un principio di affiatamento tra gli anziani e i nuovi arrivati; ma nulla di più. Oggi la brutalità fascistica ha inciso su questo nobile costume studentesco; oggi, si chiudono i novizi negli armadi, si tingono i loro visi di vernici, li si obbligano a pronunciare parole oscene, li si costringono a scappare sui tetti: cotesta è una forma caricaturale dei metodi di sevizie che il fascismo e il nazismo hanno introdotto nella vita europea; e non mi rendo conto come alcuni giovani non possano sentire viva la ripugnanza da queste forme di vessazione, che ci ricordano un troppo recente e assai doloroso passato. Non sono abituato a distinguere i fascisti dalle tessere o dai sentimenti che i singoli hanno nutrito nel passato; i fascisti sono quelli che tentano di perpetuare tale forma barbarica e rozza anche nella vita universitaria, che dovrebbe essere modello di gentilezza, di allegria goliardica, ma di sana e cordiale allegria.

Non penso di punire nessuno, perché non è nelle mie abitudini e perché ho sempre combattuto ogni forma di pedagogia autoritaria; ma delego l'opinione collettiva degli studenti a influire sui rozzi e gli spedati seguitatori del costume fascista. Però prendo provvedimenti di carattere generale, che colpiscono indistintamente tutti, gli anziani e i laureandi: l'Italia oggi soffre dei misfatti dei fascisti; i normalisti tutti, allo stesso modo, possono e debbono risentire della rozzezza e dei trasporti di qualche gruppo di superstiti fascisti dentro la nostra Scuola. Però, per la tutela del mobilio, ho disposto che il deposito accantonato per i danneggiamenti alle camere sia accresciuto di altre 200 lire per tutti gli anziani e i laureandi, che saranno versate all'Economato entro il 30 novembre. Naturalmente questo provvedimento si riferisce alle ultime marachelle; se si verificassero altri inconvenienti, sarei costretto a escogitare nuove multe e privazioni (per esempio, la privazione dei pasti), sempre d'ordine collettivo. Io dunque non punisco nessuno, ma è la collettività che vuol punire se stessa, perché non vigila sufficientemente sugli elementi inferiori che ne viziano la sua pur solida ed elevata compagine.

Questa è la pedagogia democratica: il fallo del singolo deve essere scontato da tutti, perché tutti devono influire sul miglioramento del costume. È una forma di autoeducazione, e solo il reciproco controllo può portare a un progresso delle nostre forme civili. Non ci sono i cosiddetti superiori che debbono provvedere; è la società, la collettività, che deve autocensurarsi.

Potrei fare il patetico, e ricordare che ci sono degli alunni che non sono in condizioni di versare ulteriori somme, e però i malconsigliati dovrebbero aver riguardo a questi colleghi più bisognosi; ma io aborro dallo stile sentimentale. Faccio queste riflessioni ai bennati e agli intelligenti. Ma se io non faccio il patetico, desidero che anche gli altri non facciano i faceziosi; non tirino fuori i vecchi luoghi comuni, dello spirito goliardico, dell'allegria giovanile, dello spirito cameratesco. Lo spirito goliardico è sempre i n t e l l i g e n z a , schermaglia della mente, e non lotta delle mani e dei pugni. I novizi, è vero, hanno bisogno di essere addestrati alla nuova vita sociale dello studente universitario, ma tale addestramento non si realizza in una settimana, né si raggiunge con le forme brutali. Si raggiunge con l'intelligenza e con la vivacità sapiente del motteggiare; è qui che si misura la m a t u r i t à sociale degli anziani e dei laureandi.

Ho saputo di un matricolino, che era vessato perché pronunziasse una parola oscena; e il matricolino ci pensò su, e poi tirò fuori la parola oscena, pronunziando il nome del suo allegro vessatore. Bene: debbo dire, che il matricolino si è dimostrato socialmente assai maturo; e l'anziano meriterebbe di essere arretrato fino alla prima ginnasiale. (Ignoro, e voglio ignorare, i nomi dei due protagonisti).

Spero che io non debba più ritornare su questo argomento: ho parlato non come direttore, ma come uomo ad uomini.

*20 novembre 1945.*

Si avvertono gli studenti che da questa sera, 27 giugno, sarà interrotta la luce in tutta la scuola all'una dopo mezzanotte. Per quell'ora tutti i giovani devono essere a

dormire: quelli che vogliono studiare per gli esami possono riprendere il lavoro alle cinque, con la luce naturale. Prego gli studenti di prendere in buona parte questo provvedimento, per non tormentarsi inutilmente i nervi. La Direzione sarebbe in vena di prendere altri provvedimenti.

Lo spettacolo a cui ho assistito ieri sera è stato veramente significativo: studenti che correvano per i corridoi, facendo schiamazzo, altri che si chiamavano dalle finestre, illuminate sui libri orbati degli occhi dei lettori, come si trattasse di un allegro convegno notturno; altri che a alta voce comunicavano i loro progetti e prendevano gli accordi con i colleghi per il giorno dopo.

Poiché lo spettacolo mi divertiva come pedagogo e storico del costume, fino al tocco e mezzo ho lasciato fare, poi ho telefonato in portineria perché fosse spenta la luce in tutti i piani. Dicevo tra me e me: « Ma mi trovo forse in una caserma della milizia fascista? ». Ma subito dopo mi rimordevo di aver avuto un'immaginazione così polemica, e ne facevo tra me e me penitenza. Ma a questo punto, mentre io oravo, si levò dalle finestre un coro che gridava: « Luce! Luce! », con una cadenza cara agli italiani servi dell'altro ieri. L'illusione fu perfetta.

Avverto che il 30 ci sarà un consiglio direttivo, e farei sempre a tempo a fare delle proposte. Ma io ho sempre fiducia nell'intelligenza e nel buon gusto dei giovani, e sospendo ogni proposta.

« Miei dilettissimi giovani, dirò come un padre predicatore, vi prego di stare quieti ». Si è passato un discreto anno, e non è il caso di mettere a repentaglio i vostri studi agli ultimi giorni, per fare del chiasso; e questa volta non molto geniale. Quando si vive in una comunità, bisogna rispettare certe regole, per non offendere gli interessi e non disturbare il sonno degli altri.

Avverto che la scuola si chiude il 15 luglio per tutti. Siamo carichi soltanto di debiti, e il Ministero non manda un soldo.

*27 giugno 1947.*

*Il Direttore* Luigi Russo

## METODO E ANTICONFORMISMO

Vi sono uomini grandi la cui grandezza, come resta ignota ai loro camerieri, così s'illumina poco o niente nei contatti personali, anche se amichevoli. Invece, quando, verso la fine del 1941, entrai nella Scuola Normale di Pisa, incontrai due maestri che nei contatti personali s'illuminavano vividamente, che non potevano essere conosciuti bene se non da vicino: questi due maestri, che reputo un dono della sorte aver conosciuti, furono Luigi Russo e Giorgio Pasquali.

Figli di due storicismi alquanto diversi, ben diversi nello stile della pagina e della vita, essi avevano tuttavia in comune qualche cosa di socratico: tra il professore in cattedra e il professore in pantofole, tra il professore nell'aula universitaria e il professore al caffè non c'era un taglio: da un particolare qualsiasi di una conversazione scherzosa o di una passeggiata per Pasquali poteva nascere un problema di filologia, per Russo un problema di metodo storico o una riflessione su grandi categorie storiche o categorie psicologiche storicizzate. Mania professorale? Certamente no: erano ambedue professori senza toga. Eccesso intellettualistico (proprio come in Socrate)? Forse; ma più certo è che la loro ansia di comprensione storicistica li possedeva completamente, teneva la loro intelligenza sempre pronta a vibrare, la passione polemica sempre accesa. Quanto lo storicismo di Croce era olimpico, goethiano, tanto quello di Russo era appassionato, inquieto, alfieriano.

Lo incontrai per la prima volta nell'esame di concorso per la Scuola Normale, ma questo primo incontro mi si è sbiadito nella memoria. Ricordo bene, invece, che, durante il periodo di attesa e di ansia successivo agli esami, mentre io e un gruppetto di altri can-

diĝati passeggiavamo per uno dei Lungarni, lo incontrammo seduto a un caffè a godersi il mite autunno pisano; era per lui un momento di calma, forse malinconica, ma questo non bastava ad incoraggiarci: lo salutammo timidamente e cercammo di passare oltre; ma egli ci fermò col suo bastone imperioso, volle sapere il nome di ciascuno di noi, rivelò a ciascuno l'esito degli esami. Fu attraverso quell'inattesa, impulsiva cordialità che l'uomo mi si rivelò la prima volta.

È stato certamente uno dei professori più alieni dall'oratoria accademica. Egli leggeva sempre le sue lezioni, dove c'era già la stesura quasi definitiva di quel che poi pubblicava in articoli, libri, commenti: quasi nulla era affidato all'improvvisazione; ma gli accadeva non raramente di interrompere e alleggerire la lezione con qualche aneddoto o qualche battuta scherzosa o con qualche stoccata polemica. Nel pubblico italiano non si è del tutto estinta, purtroppo, l'ammirazione per gli improvvisatori, creduti spesso dei genî solo perché improvvisatori; ma noi studenti sentivamo quale serietà di lavoro occorresse per presentare agli ascoltatori solo ciò che fosse elaborato e compiuto. Sentivamo: non dico che misurassimo del tutto: solo parecchi anni dopo, esercitando il mestiere accademico, avrei potuto capire che eliminare dalla lezione l'approssimativo e l'incompiuto, oltre il banale e trito, richiede una tensione d'intelligenza e di lavoro del tutto eccezionale: quanti sono i professori universitari che in ogni corso elaborano qualche cosa di veramente nuovo, anziché abbozzare o ripetersi? Del resto la lettura di Russo non era mai fredda, perché non era mai fredda la sua pagina; e attraverso la sua lettura si distinguevano molto meglio le venature passionali della pagina. Dopo la lezione noi studenti discutevamo spesso a lungo e con passione, specialmente su problemi di metodo critico e di concezione della storia, di cui quasi sempre Russo si occupava, forse con qualche eccesso rispetto ai problemi singoli della lezione.

Anzi capitò che nel primo dei corsi da me seguiti i problemi di metodo critico furono dominanti: infatti egli elaborò in quel corso una parte dell'ampia opera sulla critica letteraria contemporanea in Italia. È una delle opere più polemiche dell'inquieto polemista, e i ribollimenti polemici si prolungavano in noi studenti fuori dell'aula. L'avvicinarsi, che tutti avvertivamo, della tragedia nazionale, accelerava in noi la crisi di parecchie tradizioni di cultura, tra le altre di quella idealistica. Ma il corso di Russo non fu una sterile difesa del crocianesimo o dell'idealismo in genere. Come già tentava da anni, egli volle sussumere le distinzioni crociane ad un impulso verso la visione unitaria dell'individualità poetica. In questo impulso egli sentiva e riconosceva l'influsso del Gentile (neppure in seguito egli ha mai rinnegato il debito verso questo filosofo e l'amicizia verso quest'uomo tragicamente fedele al suo errore); ciò nonostante il corso fu una polemica a volte aspra contro Gentile, che soprattutto nella critica letteraria rimaneva impigliato in un arcaico panlogismo hegeliano. Russo non vide nell'attualismo gentiliano la coerente, necessaria conclusione di quell'idealismo che restava alla base delle sistemazioni crociane, non vide in Gentile la necessaria dissoluzione di un epigonico e un po' provinciale idealismo; ma, nell'ambito idealistico, le sue discussioni di metodo critico furono le più ricche di fermenti, le più aperte verso la critica letteraria futura: la sua forte esigenza verso l'interpretazione unitaria del poeta, se rifiutava di identificare gentilianamente l'unità con una specie di punto mistico (e Russo ciò rifiutava con tutte le sue forze), tendeva necessariamente ad aprirsi verso una connessione della poesia con tutte le forze storiche che il poeta raccoglie in sé, verso uno storicismo integrale, come si disse in seguito, della critica letteraria.

L'altro corso ch'io seguii, fu dedicato al Leopardi. Tra la storia della critica, che Russo quasi mai tralasciava, e la valutazione accurata delle opere erudite e poetiche dell'adolescenza si arrivò appena a leggere le prime canzoni, all'inizio del ben noto commento al poeta. Nel corso dominava una tesi che oggi non saprei condividere, l'interpretazione, cioè, dell'erudizione e della filologia leopardiana come incubatrice della poesia futura. Ma qui non voglio (né potrei) discutere la sua interpretazione del Leopardi. Di quel corso mi sono rimasti impressi nella memoria due momenti (che poi non hanno niente

a che fare tra loro). Nell'uno si colloca una caricatura gustosa, che molto ci divertì, della critica di De Robertis, generica, spesso assorta in aggettivi esclamativi; nell'altro il commento alla canzone leopardiana *Sopra il monumento di Dante*: si era nei mesi della tragedia italiana in Russia; quando il critico lesse i versi famosi sugli italiani caduti *per le rutene squallide piagge*, la commozione fece più chioccia, quasi strozzò la sua voce, e la stessa commozione irrigidì noi studenti sui nostri banchi.

Questo non è che un particolare: in verità il *pathos* politico permeava il suo insegnamento ed arrivava sino a noi. Per noi egli non fu solo un motivo di orgoglio per il prestigio che dava alla Facoltà di Lettere pisana: nell'ambiente universitario pisano, politicamente uno dei più inquieti d'Italia, egli fu, con pochi altri professori, una fonte di speranza nella ripresa che sarebbe succeduta al disastro. Cosicché quando, nel 1945, dopo avere interrotto per quasi due anni i miei studi pisani, tornai alla Scuola Normale, mi parve del tutto naturale trovarlo a lottare, come direttore della Scuola, per riorganizzarla e ridarle prestigio. Inutile dire quanta fatica richiedesse questo compito in quegli anni difficili, in cui, prima che il pan degli angeli, il pane quotidiano era causa di preoccupazioni assillanti. Egli vi mise il suo amore di normalista, la sua passione irosa, la sua tenacia; ma vi mise anche una sagacia amministrativa, degna di qualche personaggio verghiano, che noi nel critico letterario e nell'uomo impulsivo non sospettavamo.

Logorati dagli anni dell'involuzione clericale, vediamo quegli anni difficili dell'immediato dopoguerra avvolti nella luce di un grande mattino, che non ha avuto il suo giorno. La spinta proveniente dalla Resistenza era allora forte nella Scuola Normale, a cui per alcuni anni furono aggregati studenti reduci e partigiani: nessun direttore meglio di Russo avrebbe potuto impersonare lo spirito della Scuola in quegli anni: noi lo ricordiamo in quella luce. In quella luce nacque « Belfagor ». Tutti conoscono la forte impronta personale data a questa rivista dal suo direttore; ma quasi tutti dimenticano quante energie giovani questa rivista ha suscitate e sviluppate, in un periodo in cui Croce si chiudeva sempre di più alle esigenze di un mondo tutto tramutato, come essa sia stata il terreno, forse l'unico terreno, dove tendenze diverse della cultura di sinistra hanno potuto incontrarsi, discutere senza settarismo.

Dopo quegli anni dell'immediato dopoguerra i miei contatti personali col maestro di un tempo, il quale ispirava in genere un'amicizia tanto tenace quanto trepida e irta di difficoltà, si fecero rari e non credo valga la pena di parlarne. Ricorderò solo uno scambio epistolare di questi ultimi mesi, che può gettare qualche luce sulla sua ispirazione politica. In una lettera egli inserì un accenno ad un mio articolo, apparso su *l'Unità* in occasione dei recenti scioperi universitari e rivolto contro il conformismo dei cattedratici: benevolmente egli mi accusava di anarchismo, di comunismo immaturo. Gli risposi che il suo occhio critico aveva visto giusto ancora una volta, che io nutrivo effettivamente in me un certo anarchismo: ma v'è un anarchismo che, cercando di svilupparsi al di fuori del comunismo, finisce alleato della socialdemocrazia e della peggiore reazione; v'è un altro anarchismo che è il necessario fermento libertario del comunismo e non può estinguersi senza che la spinta democratica del comunismo s'indebolisca, aprendo un fossato tra le masse e la direzione politica: il soffio libertario restò soffocato per un periodo non breve in una situazione storica di cui Stalin e il P. C. dell'URSS non furono i soli responsabili, ma ha ricominciato ora a spirare e, per quanti ostacoli si frappongano, continuerà a suscitare energie democratiche. Russo mi riscrisse che egli aveva subito avvertito i miei spiriti anarchici perché proveniva egli stesso dall'anarchismo alfieriano, che non aveva avuto bisogno di rinnegare nel combattere a fianco dei comunisti non poche lotte contro l'involuzione clericale. Dunque la sua polemica contro di me era in realtà una polemica, o piuttosto un ammonimento, contro un suo vecchio e sempre vivo dèmone. Il suo senso storico lo aveva convinto che oggi l'ampliamento della libertà umana passa attraverso il comunismo; ma egli era nello stesso tempo convinto che tocca a noi, alla nostra capacità di dare coscienza politica alle masse, fare del socialismo un effettivo autogoverno del popolo ed evitare che esso degeneri in culto di persone e in dominio di

caste, in nuovo conformismo. Tra gli aspetti della personalità politica di Russo questo non è il più trascurabile.

Vorremmo avere la sua fede storicistica, dissipare nella certezza della perennità storica il dolore per la sua morte. Ma, per quanto viva sia l'opera, con l'uomo qualche cosa si perde irrimediabilmente: come vano è il pianto, come sono vane le illusioni religiose, così sono vane certe illusioni troppo umanistiche. Nelle lotte di domani noi non sentiremo al nostro fianco la sua passione, che conosceva la malinconia irosa, l'abbattimento, ma non mai la rinuncia definitiva; non avremo l'aiuto potente della sua forza polemica, che non sapeva essere mai ironia distaccata, ma era spesso fantasia estrosa, persino barocca, e tuttavia colpiva preciso, dai tiranni agli imbelli, dai servi e conformisti alle anime belle: e sentiremo quelle lotte più difficili, più amare.

ANTONIO LA PENNA

## TRA DUE GENERAZIONI

Di Luigi Russo non ebbi la fortuna d'essere allievo, né, per la differenza d'età, posso onorarmi d'esserne stato un amico, e negli ultimi anni rare mi capitarono le occasioni di incontrarlo un po' a lungo. E nondimeno lo ricordo e lo ricorderò sempre fra i pochissimi uomini che, oltre a mio padre, aiutarono la mia formazione morale e civile prima ch'io trovassi il mio impegno nel partito nel quale lavoro, ed a tale impegno certamente contribuirono ad indirizzarmi. Non parlo qui tanto degli scritti di Russo, dei quali, per quanto mi dessero di formativo insieme agli altri testi importanti della mia giovinezza, non fui peraltro che un lettore e non uno studioso. Parlo della sua presenza viva, della sua conversazione, della sua parola. Del vigore che ne emanava, a momenti in maniera irruente e bruciante, del calore critico delle cronache di cultura e di costume con cui egli amava esemplificare le sue idee e intessere il suo giudizio, dell'ironia, del sarcasmo e della polemica che egli profondeva contro le piccinerie e le viltà accademiche, contro le incarnazioni molteplici dell'italiano meschino. Da certe lontane estati in montagna mi ritorna ancora l'eco delle voci sua e di mio padre, del loro dialogo appassionato intorno a nomi, a fatti, a problemi a me adolescente sconosciuti, ma del quale appunto la passione mi colpiva e mi suggestionava, come qualcosa di limpido, di rigoroso, di battagliero e di virile, il richiamo ad una dimensione ben diversa da quella ottusa, conformista e servile in cui la scuola e il clima generale del fascismo cercavano di plasmare me e i miei coetanei. Anche quando, più tardi, la confusione e la presunzione giovanili poterono per qualche tempo illudermi di vivere in quel clima chissà quale unanimità pragmatica oppure di evaderne verso chissà quali autonomie letterarie, anche allora, in certe serate marine, la sufficienza in cui silenzioso mi trinceravo di fronte al dialogare di quelle due voci non impediva che lo spirito da cui esse erano animate e accese penetrasse in me a depositarvi la sua influenza, la sola positiva che in quelli anni mi fosse dato di ricevere. Riconobbi poi che era lo spirito di libertà, di intransigenza morale, di lucidità laica, di impegno civile, di democrazia radicale, le migliori qualità che i nostri padri potessero trasmetterci dalla storia italiana della loro classe, per prepararci a passare, tanti della nostra generazione e di quella origine, alla classe nuova per la quale ora ci adopriamo. E di ciò anche a Luigi Russo io serberò sempre gratitudine.

FRANCO CALAMANDREI

## UN LIBERALE DI SINISTRA

Passeggiavamo per il lungo viale del Tonfano, a Marina di Pietrasanta, una sera calda e umida del luglio 1948, discorrendo pensosi sui gravi fatti che, dopo l'attentato a Palmiro Togliatti, avevano sconvolto l'Italia, e a lui, che fremente invocava sui responsabili diretti e indiretti di quel misfatto una dura vendetta, io facevo timidamente osser-

vare che la tecnica della lotta politica dei partiti popolari respingeva gli atti terroristici, sia pure come estremo rimedio, e, per rassicurarlo, ricordavo che nella recente lotta clandestina contro il fascismo il ricorso a mezzi violenti era giustificato soltanto se fosse stato non gesto inconsulto di solitari ma sommossa repente del popolo; quando ad un tratto colpito dalla mia freddezza, che pure gli pareva strana in un giovane, esclamò: — Voi siete molto più fortunati di noi anziani, che non abbiamo avuto la possibilità di comprendere tutti i segreti della politica. Voi ne sapete molto più di noi —. Compresi allora, in quel tono di rammarico con cui volle compendiare il vuoto di una esperienza democratica di cui soffrì la sua generazione, il significato di certe parole con cui Luigi Russo aveva illustrato nel suo celebre commento ai *Promessi Sposi* la figura di don Abbondio: « È la filosofia del *tira a campa'*, del *bada ai fatti propri*, frutto dei regimi di sospetto e di servitù, che ricacciano nel guscio degli interessi privati, nelle quattro mura del proprio egoismo.... ». Queste parole mi avevano colpito fin dagli anni degli studi liceali, e mi avevano fin d'allora fatto desiderare di conoscere Luigi Russo; ma non avrei mai pensato che « quelle quattro mura del proprio egoismo » nascondessero un così profondo senso di rammarico per una esperienza perduta, per una dimensione della vita che soltanto negli anni più verdi della giovinezza si può cogliere e maturare.

Ecco perché invidiava la mia generazione, venuta su nel clima della guerra e della Liberazione, maturatasi nelle speranze sia pur fallaci del dopoguerra e della costruzione della Repubblica democratica. Ecco perché la sua partecipazione alla politica ebbe sempre un carattere di acerba intemperanza per il procedere calcolato dei politici scaltri ed occhiuti. Come più tardi ebbe occasione di scrivere, sulla sua formazione politica pesarono le limitazioni imposte dalle vicende in cui egli e la sua generazione erano stati gettati non appena raggiunti i vent'anni: dalle piazze d'armi del 1914 alle trincee di Monfalcone, di Selz, di Seibusi dal 1916 in poi; lasciata la trincea, l'influenza crociana e l'educazione liberale dell'antifascismo intellettuale, pur alimentando il senso dell'attualità della tradizione risorgimentale, ingannata e deformata dalla retorica nazionalista e fascista, impedirono i contatti con quel gruppo di intellettuali politicamente più impegnati che avevano legato le proprie vicende e le proprie speranze di uomini di cultura al movimento operaio allora travagliato da crisi di sviluppo e di assestamento e già perseguitato dalla violenza fascista. Fu così che il crociano Luigi Russo non poté né conoscere Gramsci e Gobetti, né valutare le prospettive politiche e sociali di quel grande movimento antifascista che non con i libri né con l'insegnamento dalla cattedra, ma con la cospirazione e l'organizzazione clandestina combatteva la sua battaglia contro la dittatura.

Ma Luigi Russo non era certo l'uomo disposto ad assuefarsi, ad accettare come conclusa e sanata una tale condizione. Perciò quando, dopo il tormento della guerra e della Resistenza, potemmo darci finalmente ordinamenti liberi, egli si gettò nella vita politica con quell'entusiasmo proprio di chi avverte la privazione a lungo patita, e volle anch'egli compiere il suo tirocinio di democrazia. È così che io e gli altri miei compagni lo ricordiamo alla Scuola Normale, quando — direttore autorevole e personalità culturale di rango europeo e mondiale, riverita e ammirata da studiosi d'ogni parte e dagli stessi alti ufficiali americani della quinta armata d'occupazione (raccontava spesso le burle da lui compiute alle spalle di certi ingenui militari) — non disdegnava di riunirci tutti nell'aula più grande per discutere con l'assemblea degli studenti intorno alle questioni più minute e anche più banali della nostra vita di studenti e della nostra Scuola (dalla carne agli stuzzicadenti, al diritto degli studenti di ricevere nella Scuola tutti gli uomini di cultura, non importa se scomunicati *vitandi*, per discutere liberamente). Egli prendeva sul serio queste piccole cose, consapevole forse dell'importanza che aveva per noi, per lui, per tutti, una sia pure ingenua vita democratica. Eppure non era un « sagrestano » della democrazia: il suo temperamento non lo portava certo a fingere con noi il gioco del parlamento e del governo. Chi non ricorda le sue famose « grida », gli avvisi con cui tonante ci richiamava ad un senso preciso delle nostre responsabilità, ad un impegno attivo nello studio e nella vita, al di là di ogni farisaica interpretazione della troppo recente vita democratica?

Non una formale democrazia, ma una vita collettiva fondata su un rigoroso impegno etico e su un profondo acume critico: ecco la sua intuizione della democrazia. Fu così che una vera atmosfera di solidarietà e di libertà fu possibile alla Scuola Normale soltanto sotto la sua direzione: non solo e non tanto perché egli consentì che gli studenti liberamente adottassero provvedimenti utili alla propria vita quotidiana e convenienti allo studio (si giunse, ricordo, perfino ad una amministrazione studentesca degli « aiuti » dello Smith College americano!); non solo perché egli lasciò che eleggessimo la nostra Commissione interna, ma perché era la sua esuberante personalità — pur così impaziente dei riti bigotti di certa esteriore e formale democrazia — a rassicurarci e a garantirci, persino talora in contrasto con alcune sue decisioni, che il nostro non era soltanto un gioco infantile ma una prima seria esperienza di vita.

Il risultato di una così caratteristica colleganza di vedute e di esigenze tra gli studenti e il loro direttore fu chiaro in due singolari occasioni che non possono essere ignorate, anche se forse son cadute dalla mente di alcuni protagonisti. Furono gli studenti della Scuola Normale che per primi, durante una manifestazione dei partiti repubblicani nella campagna per il referendum istituzionale del 1946, issarono sul balcone della Scuola, per la prima volta forse dopo la caduta della napoleonica Repubblica d'Italia e venti giorni prima di quell'incerto e al tempo stesso decisivo 2 giugno, il tricolore repubblicano, netto di ogni simbolo dinastico. Ma è l'altro episodio che indica chiaramente sia il radicato senso dei diritti ineliminabili di una comunità sia l'affetto profondo, anche se mai piagnonescamente espresso, che univa a Luigi Russo quella generazione di normalisti: quando, dopo la sua « defenestrazione » dalla direzione della Scuola per opera di un infausto ministro dell'Istruzione, calò a Pisa un sostituto, questi, per tutta risposta ad un suo discorsetto d'occasione, si sentì rivolgere a nome della quasi totalità degli studenti non un salutino di benvenuto, ma una ferma e sentita protesta ed una dichiarazione di illegittimità dell'atto ministeriale; ed a lui, che cercava di speculare sul dissenso d'uno sparuto gruppetto di allievi (tutti fucini, che solo allora riprendevano, per la prima volta dopo quattro anni di dichiarata e fors'anche sincera solidarietà con tutti gli altri gruppi, la loro tradizionale azione frazionistica nella Scuola), poteva ben rispondere con precisa consapevolezza Aldo Capitini, allora segretario della Scuola: — Come il più anziano normalista qui presente, assicuro che la più salda unità fra i normalisti ha regnato fino a questa mattina —.

Non si può tuttavia intendere codesto suo interesse alla vita interna della Scuola Normale un vuoto e futile ripiego di un inibito alla vita politica, non si può paragonare la sua attività di direttore della Scuola a quei vani giochi dei cultori di pedagogia che si illudono di ricreare quasi *in vitro* una esperienza di vita associata. Nonostante il suo profondo e vigoroso attaccamento alla scuola e la sua viva e sempre polemica attenzione ai problemi dell'educazione (chi non ricorda la sua tenace e nervosa difesa della scuola di Stato, che egli, allievo del De Sanctis e del Croce, considerava la migliore e più gelosa eredità della generazione del Risorgimento?), rifuggì sempre da ogni pietismo « rugiadoso », come diceva, da ogni bigotto spirito di paidotriba, che sempre invece colpì in tutte le più varie manifestazioni con la sferza incalzante del suo sarcasmo. Il suo fu un atteggiamento del tutto opposto: per il suo carattere di educatore schietto e schivo di esibizioni non fu legato ai suoi allievi da alcuno spirito utilitario di « cenobiarca », da alcuna volgare sete di proselitismo, ma piuttosto da un affetto direi quasi primitivo, feudale, sempre pronto a difendere come cosa sua i propri allievi sparsi per ogni città per i loro atteggiamenti schietti, per il loro lavoro serrato ed acuto, ma rapido nel condannarne, con la virulenza del suo linguaggio di moralista alla Machiavelli, ogni forma di lassismo, di cedimento intellettuale e di compromesso.

Per questo, gli anni della Liberazione e del dopoguerra lo videro scendere nell'agone politico, verso il quale lo spingeva la sua fondamentale natura di educatore politico, sulla scia del De Sanctis, che, come amava spesso ricordare, aveva integrato l'insegnamento della sua prima scuola napoletana sulle barricate del 1848. La storia dei suoi accostamenti

alla politica è senza dubbio illuminante per cogliere uno degli aspetti più vivi e interessanti della sua complessa personalità: avvertiva profondamente il disagio della solitaria condizione degli intellettuali nella società italiana e definì con acuta amarezza tale condizione come quella degli iloti: la sua « rivolta degli iloti », con la clamorosa adesione agli schieramenti dei movimenti operai e in particolare all'azione del partito comunista, fu senz'altro un gesto decisivo e significativo di rottura con tutta una pesante e secolare tradizione di asservimento degli intellettuali alle classi dominanti e un passaggio meditato — nonostante la decisione repentina — tra quei partiti che soli avrebbero potuto apprezzare la sua collaborazione non già come l'opera mercenaria di un ilota, ma come il contributo prezioso di un uomo libero ed eguale al compimento di un comune programma di rinnovamento sociale e culturale.

Le ragioni della sua lunga e libera collaborazione con i comunisti e con i socialisti, l'alleanza di un liberale, quale egli fu e volle sempre essere, traeva spunto dal suo radicato convincimento che l'opera iniziata dai liberali del Risorgimento era passata nel nostro secolo nelle mani dei democratici avanzati, delle forze popolari. « Nessuno di noi è comunista, soltanto siamo dei liberi che rifiutiamo di batterci per gli interessi di alcune vecchie classi plutocratiche e confessionalistiche », scriveva nel 1949, e aggiungeva con una significativa limitazione polemica della sua prospettiva politica: « La lotta non è tra ricchi e poveri, tra i confessionalisti e gli anticonfessionalisti, tra i borghesi e i proletari: la lotta è tra il sempre ritornante medioevo e l'incalzante evo moderno ». Di quel medioevo oscuro e confessionale, dello spirito tridentino e del più recente regime clericofascista (come soleva, con espressione da lui felicemente coniata, indicare il coacervo di interessi gravanti attorno al partito democristiano) egli si sentì sempre tenace avversario e contro quel pericolo trovò nei partiti popolari i suoi più fidi alleati.

Eppure restava sempre un liberale, sia pure di sinistra, preoccupato di ritrovare nei programmi di rinnovamento sociale non tanto la visione apocalittica di una èra di felicità e di benessere quanto piuttosto il senso nuovo della libertà individuale sorgente da quegli stessi propositi di riforme strutturali. Con questa aspettativa partì sul finire del 1950 per un lungo viaggio nell'Unione sovietica, dove con stupore poté cogliere il senso diffuso di una libertà dell'individuo che si integra e si realizza nell'opera comune di tutto un popolo, anzi d'un insieme di popoli, ricondotto a libertà attraverso la eliminazione delle classi sfruttatrici. Ricordo ancora la tormentata stesura delle pagine di ricordi che scrisse al suo ritorno, la sua viva preoccupazione di rendere il significato nuovo e inusitato della libertà dei paesi socialisti ai suoi vecchi amici liberali, cultori d'una nozione troppo borghese e padronale della libertà, e in particolare al suo maestro Benedetto Croce, verso il quale nutrì sempre profondo affetto e rispetto, nonostante la dolorosa e pur necessaria definizione polemica della distanza che da lui e dal suo liberalismo ormai lo separava.

Fu la sua natura, mai addormentata, di « zolfataio » siciliano che lo spinse ad una verifica delle posizioni tradizionali del liberalismo e lo condusse a scorgere nel momento storico della democrazia repubblicana da poco istituita una singolare inversione di funzioni, un gioco delle parti, in cui la difesa della libertà e della democrazia era affidata ai partiti di sinistra. — Il partito comunista, ripeteva spesso con quella sua costante intonazione polemica, è oggi il vero partito liberale —; « senza il partito comunista e il partito socialista e l'avversione degli altri laicisti, noi vivremmo ancora in una morta gora, in una fetida palude. Ecco perché io, che esco dalle nuove forze laiche liberali, non ho esitato un momento a schierarmi col partito comunista ». Fu in particolare il convincimento della radicale divisione operata dalla breccia di Porta Pia che lo spinse ad abbandonare coloro che si preoccupavano di portar pietre per ricomporre quella breccia che pure i loro padri avevano così significativamente aperto, e a collaborare con quegli altri che quella breccia intendevano allargare e approfondire.

Operò così la sua scelta e i suoi nuovi amici divennero i comunisti, da Togliatti a Di Vittorio, a tutti i sinceri militanti dei movimenti popolari (solo da certi schematici e

cerebrali attivisti, seminaristi di nuovo conio, come diceva, si sentì distante per un diffidente senso di vuoto che avvertiva nella loro umanità), che si avvicinavano a lui con il rispetto e l'ammirazione dovuti ad un uomo che aveva saputo compiere un passo senza dubbio importante in un momento della vita in cui s'avverte solo stanchezza e fastidio per le novità. Fu nel settembre '59, alla fine d'un lungo viaggio intrapreso per l'Italia per rivedere i suoi ex allievi, che, capitato nella mia cittadina per salutare l'ultimo dei suoi scolari meridionali (fu quello purtroppo il nostro ultimo incontro personale), mentre si rinfrancava al fresco piacevole delle palme che quaggiù vogliono forse indicare la vicinanza dell'Africa, vennero a salutarlo, timidi e imbarazzati, alcuni operai, dirigenti del partito comunista e della camera del lavoro; dopo i primi incerti convenevoli, il segretario della sezione comunista, per rompere il ghiaccio della timidezza, venne fuori con una domanda che poteva essere convenzionale: « Crede lei, professore, che la cultura e gli intellettuali possano contribuire allo sviluppo del nostro movimento operaio? ». Vidi una scintilla illuminare gli occhi di Luigi Russo, fin'allora come sopiti dalla dolce stanchezza del lungo viaggio; raddrizzandosi sulla poltrona esplose con un entusiastico: « Senz'altro.... » e di lì una lunga e accesa conversazione legò il Professore e gli operai, rianimati e riscaldati dalla scoperta di un argomento di comune interesse, di un punto saldo di unione che legava lui, il grande uomo di cultura fin'allora soltanto ammirato attraverso gli articoli su *l'Unità*, e quel gruppetto di militanti comunisti, per i quali quella fu una giornata indimenticabile. Ma dovette essere significativa anche per il Professore, se pochi giorni dopo mi scriveva ricordando « l'affettuosa accoglienza avuta a Trani » e se aggiungeva: « è stata la città pugliese dove mi son trovato meglio, forse perché attorno a me c'era un mondo consentaneo anche nel senso politico, e perciò parlavo senza guardarmi attorno e senza misurare le parole ».

Il legame istintivo che a lui univa gli uomini semplici, induriti dal lavoro e dalla lotta politica, fu certamente la ragione principale che spinse lui, educato alla scuola di Croce e dell'idealismo liberale, a combattere la stessa battaglia per una società moderna e per una cultura libera, che combattevano i movimenti operai. Quando la notizia della sua scomparsa si diffuse per l'Italia, i primi ad esserne colpiti furono quegli operai e quei militanti comunisti, che nonostante l'enorme differenza di cultura, lo sentivano non già un « ilota », ma un grande generoso amico. Il rammarico ancora vivo di uno di quegli operai pugliesi, dirigente del sindacato degli operai del marmo, per non avergli potuto far visita in un suo viaggio a Pietrasanta, poco tempo prima della sua scomparsa, il suo rimpianto per una grande occasione mancata per sempre, dicono più d'un discorso come Luigi Russo, liberale di sinistra, sapeva farsi intendere dagli operai comunisti.

Franz Brunetti

## CONVERSAZIONI SUL FASCISMO

In questi ultimi anni, alla scomparsa di Salvemini, di Calamandrei e di Russo, ho provato, ogni volta, il rimpianto di non averli rivisti a lungo nell'ultimo periodo della loro vita. E mi è rimasta l'amarezza di un vuoto che sarebbe dipeso solo da me stesso aver potuto colmare. Di questi amici, così diversi per temperamento e per formazione culturale e politica, credo potrei scrivere a lungo, parendomi di aver colto, attraverso una conoscenza più o meno lunga, l'essenziale di ciascuno.

Non appartenendo io alla Repubblica delle Lettere, di Russo non dirò che del nostro primo incontro, che fu a Pisa, alla Scuola Normale di cui era Direttore. Facevo parte del primo Governo costituitosi dopo la Liberazione, ed egli mi aveva chiesto una sovvenzione per gli studenti combattenti e partigiani e l'avevo subito concessa, senza lungaggini burocratiche, tanto ne erano evidenti l'urgenza e l'utilità. Fra un argomento e l'altro, mi parlò di un mio libretto antifascista, *La catena*. Era stata la prima pub-

blicazione apparsa nell'emigrazione italiana e, successivamente, ad iniziativa del gruppo milanese di « Giustizia e Libertà », ne era stata curata un'edizione speciale, formato clandestino destinato solo all'Italia, con una copertina a colori, di Carlo Levi, raffigurante un'insurrezione popolare. Benedetto Croce gliel'aveva portata al rientro da una delle sue abituali visite a Parigi, in seguito ad un incontro con Carlo Rosselli. Per Russo, era stata la prima lettura, dopo una lunga malattia. Croce aveva definito il movimento di « Giustizia e Libertà » un rimedio peggiore del male. Il filosofo liberale aveva inizialmente considerato il fascismo un rimedio al male precedente e si preoccupava che, al male attuale, potesse succedere il peggio. Russo, al contrario, giudicava il fascismo il male massimo, sì che non ne paventava il dopo.

Così, la nostra conversazione si fece puramente politica ed egli mi apparve, fin d'allora, quell'antifascista totale — nel campo morale, culturale e politico — che abbiamo conosciuto tutti in questi quindici anni. Definiva il fascismo allo stesso modo con cui si espresse nella sua ultima conferenza sulla nascita del fascismo, fatta nei primi mesi di quest'anno, e che, per non lasciarla rinchiusa in una ristretta cerchia di ascoltatori, volle pubblicare su « Belfagor »: « il fascista eterno, che non sparisce mai, è l'uomo della criminosa violenza, dell'ignoranza crassa, dell'ottusità mentale, piena di protervia ». Ma sulle origini del fascismo non concordavamo. Egli critico e storico, le poneva nel Concilio di Trento e nella Controriforma, io avevo conosciuto sì il fascismo in Portogallo, in Spagna, ma anche in Ungheria, Bulgaria, Romania, in Belgio e in Francia. E la Germania, la Germania della Riforma? E si può, oggi, aggiungere la Grecia, la Turchia, la Corea di Sig Man Ri, l'America di McCarthy e del K.K.K., l'Algeria, il Laos, il Katanga. Un giorno, nel '54, ebbi a dire a De Gasperi, che se il mondo, dopo la guerra fredda si fosse spaccato in due non avremmo conosciuto che due soli schieramenti, fascismo e antifascismo, ed egli non mi rispose ed alzò le mani al cielo, quasi a scongiurarne la fatalità. All'origine del fascismo, in Italia e altrove, non è il fatto di classe? Ecco perché è internazionale. Su questo problema, la mia conversazione con Russo non si chiuse mai, né a Pisa né dopo, negli incontri romani. E mi sarebbe piaciuto averla potuta portare a termine, lietamente arricchita da quella sua vivacità intellettuale, sempre giovanile, che ho conosciuto, nella mia vita, solo in Salvemini.

EMILIO LUSSU

## POLITICITÀ TRASCENDENTALE E « PARTITICITÀ » DELL'ARTE

I rapporti con il Croce furono, da parte del Russo, rapporti di un discepolato dinamico, per così dire, ebbero il carattere di una collaborazione polemica, finché, come è noto, a causa dell'involuzione del maestro su posizioni conservatrici sempre più accentuate, e per le espressioni stizzose di cui amò servirsi, accadde la rottura definitiva. Ma intanto quella collaborazione aveva fruttato una interpretazione dello storicismo crociano in obbedienza alla direttiva più riposta e autentica di esso, come il Russo soleva ripetere non senza modestia. Perché in realtà il suo compito è consistito nell'aver concorso, nell'ambito degli studi letterari, a far sì che la tradizione dello storicismo idealistico si venisse acclimatando con l'esigenza di un rinnovamento democratico della nostra cultura. E in ciò gli fu di stimolo anche l'esempio dell'altro corifeo della filosofia idealistica novecentesca in Italia, il Gentile, il cui invito a rifarsi al De Sanctis egli accolse naturalmente con beneficio d'inventario, ossia individuando ciò che in concreto quell'invito potesse significare nel confronto con una realtà ormai diversa. Così egli lo intese sì, come un doversi rimettere alla scuola del grande critico irpino, ma aggiornandosi sulle necessità storiche del presente, come un doversi rifare alla sostanza dell'altissimo insegnamento di vita morale e civile proveniente dall'opera di quello, allo sforzo costante da lui compiuto

« verso una democrazia, che non fosse soltanto mito politico, ma sistema di vita », per cui « dall'arte alla scienza, tutte le discipline spirituali dovevano realizzare questo nuovo umanesimo, questa democrazia della ragione ». Il significato da annettere a un « ritorno al De Sanctis » andava dunque cercato al di là della suggestione del sociologismo romantico e degli influssi hegeliani ai quali sottostava il Gentile, il cui merito era se mai rappresentato dalla formulazione di « un pedagogico avvertimento che dell'esperienza dell'Ottocento non ci si può sbarazzare, senza spremerne ancora tutto il succo ».

Tutta la prima fase, in specie, della carriera del Russo è contraddistinta da interessi di studio che confermano questo avviamento desanctisiano. Tali interessi mettono capo al saggio sul Verga e agli altri sul Di Giacomo e sull'Abba, e ancora al volume *I narratori*, dove è rassegnata criticamente la narrativa post-manzoniana e verista. Ancorché si trattasse di una fioritura disuguale e nell'assieme mediocre e spesso infima quanto a risultati di poesia, tuttavia giustamente il Russo la considerava quale documento di estrema importanza dello sforzo compiuto da quegli scrittori provinciali nel contribuire all'opera di unificazione nazionale, unificazione che ovviamente non avrebbe potuto avverarsi in modo macchinale, per imposizione dall'alto attraverso le vie amministrative e burocratiche. Perciò va messo nel dovuto rilievo l'essersi il Russo prontamente avveduto di quanto di positivo si conteneva nelle manifestazioni del nostro verismo narrativo in ordine alla fondazione di una cultura unitaria e progressiva. Il che appare in perfetta coerenza con la disposizione etico-politica di chi, quasi a inaugurazione del suo noviziato di critico e di storico, scriveva quel saggio, *Il tramonto del letterato*, che da ultimo ha potuto raccogliere, desumendone ancora il titolo complessivo per un denso volume venuto a configurarsi come una storia letteraria dell'Otto-Novecento, ma dove l'accento soprattutto batte sulla politicità intrinseca all'opera degli autori presi in esame.

Il suo lavoro storiografico si è venuto sempre intercalando o accompagnando a un'attiva riflessione sui principî di metodo. I risultati conseguiti sono specialmente probanti poiché rappresentano conclusioni non puramente teoriche, ma scaturite nel vivo dibattito circa la soluzione richiesta da problemi impostati ogni volta in termini di assoluta concretezza. Così nacque, intorno all'indagine su quello che è poesia e quello che poesia non è nel poema dantesco, il principio della « poetica » che in seguito doveva incontrare molta fortuna di consensi per essere ormai diffusamente adottato da studiosi di differente o anche antitetica estrazione ideologica. Con questo della « poetica » si connette altresì il criterio della « politicità trascendentale ». Se infatti nella poetica di uno scrittore va individuata la genesi stessa della poesia, l'afflato che investe unitariamente la sua poesia e il diverso dalla poesia, lì è da cogliere il sentimento politico di quello scrittore, ma nella forma intima che esso assume, trascurando la forma velleitaria e programmatica che spesso coesiste con l'altra più segreta e vera. Si tratta, a nostro vedere, di uno dei suggerimenti di ricerca critica tra i più fecondi di quanti il Russo ci abbia lasciati. Per esso si conferma, in una questione particolarmente saliente, quel contributo al progresso della cultura storicistica di cui discorrevamo in principio. Mentre Gramsci procurava di « ritradurre » nel linguaggio della filosofia della prassi l'idealismo crociano e desanctisiano, il Russo, in relazione con gli studi che gli erano propri, procedeva per un cammino non troppo divergente, lui medesimamente dando opera a mettere in grado quella eredità di pensiero di evolversi in armonia con le esigenze di una cultura più avanzata e al passo con il complessivo sviluppo storico.

Quanto al criterio della « politicità trascendentale » noi crediamo che esso possa venire integrato a una metodologia informata ai principî del marxismo, magari previamente epurandolo di quello che di strettamente idealistico talvolta può ancora implicare nell'accezione in cui il Russo se ne serve. Il rapporto critico-estetico e morale-culturale preoccupò in misura notevole, come è risaputo, la riflessione del Gramsci. « Questo è il punto cruciale del problema: Tizio ' vuole ' esprimere artificiosamente un determinato contenuto e non fa opera d'arte. Il fallimento artistico dell'opera d'arte data (poiché Tizio ha dimostrato di essere artista in altre opere da lui realmente sentite e vissute)

dimostra che quel tale contenuto in Tizio è materia sorda e ribelle, che l'entusiasmo di Tizio è fittizio e voluto esteriormente, che Tizio in realtà non è, in quel determinato caso, artista, ma servo che vuol piacere ai padroni ». Così Gramsci, intendendo mettere in sospetto contro la pretesa di voler sollecitare la nascita di nuovi artisti su decreto. Ne consegue che l'artista va rispettato in ciò che egli sa esprimere sentitamente, cioè rimanendo se stesso, perché l'arte sua sempre s'incentra in una educazione, in una tradizione storica inalienabile. La lotta non può essere immediatamente per una nuova arte, bensì per una nuova cultura, per un rinnovamento dell'« uomo ». Se mai « il vecchio ' uomo ', per il cambiamento diventa anch'esso ' nuovo ', poiché entra in nuovi rapporti, essendo stati quelli primitivi capovolti. Donde il fatto che, prima che il ' nuovo uomo ' creato positivamente abbia dato poesia, si possa assistere al ' canto del cigno ' del vecchio uomo rinnovato negativamente: e spesso questo canto del cigno è di mirabile splendore ». Si trascrivono questi accenni a dimostrazione di come il problema dovesse apparire complesso al Gramsci, il quale inoltre premetteva che a voler giudicare dell'opera di uno scrittore in base alla discriminazione di poesia e non poesia, c'è il caso di non venire a capo di nulla, a meno di voler fare un massacro. D'altro canto, se ci si serve, senza congruamente temperarlo, del criterio della « partiticità » dell'arte, di più diretta discendenza marxista e lukacsiana, si rischia ugualmente, se pure per una ragione diversa, di compiere un massacro. Non da ogni autore ci si può aspettare che sia un Balzac, e diciamo questo prescindendo da una comparazione di stature artistiche, perché sono altresì da tenere nel debito conto gli elementi diversi che confluiscono nella formazione di una personalità di scrittore e incidono sulla direzione in cui essa si sviluppa. E ciò cominciando col considerare proprio il momento economico-sociale in cui quella personalità si trova a doversi espandere. Marx afferma che Balzac fu « il profetico creatore di figure che si trovavano ancora allo stato embrionale sotto Luigi Filippo e che solo dopo la morte di costui, sotto Napoleone III dovevano raggiungere il loro completo sviluppo ». Ora possiamo chiederci per assurdo se quell'energia morale, quello slancio che gli consentiva di mettersi, in quanto artista, così al di sopra dell'ambiente dei Bonald e dei De Maistre dal quale usciva come pensatore, l'avrebbe trovato, sempre muovendo da quelle o da altre premesse ideologiche similmente attardate, qualora gli fosse toccato di scrivere i suoi romanzi all'incirca un paio di decenni dopo, allorché il capitalismo avrebbe preso a prevaricare con tanta più disumanità e spietatezza. Per questo e per altro, e tra quest'altro è specialmente da comprendere tutto ciò che è di più gelosa spettanza individuale, un Flaubert non è Balzac, ma non si può negare che lui pure sia poeta grande. Per fare un altro esempio, uno Joyce naturalmente non è Balzac, ma è lecito non riconoscergli ugualmente la qualità del genio creativo? E la sequela delle esemplificazioni, si capisce, potrebbe durare a lungo.

In ogni caso il punto di vista della « partiticità », secondo che raccomandano i più eminenti teorici del marxismo dietro l'esempio fornito in proposito proprio da Marx ed Engels per primi, va adoperato con molta avvedutezza. Questo perché non si prescinda mai dal carattere dialettico del nesso tra struttura e sovrastruttura, e volta per volta diversamente, ossia concretamente, dialettico. Con la medesima discrezione, anche se motivata altrimenti — motivata dalla preoccupazione dei « distinti » di origine crociana —, il Russo persegue la ricerca della politicità trascendentale dei poeti. La designazione di « trascendentale » non è da accoglierla con rigoroso riferimento a implicazioni kantiane o schellinghiane, vale a dire nel significato idealistico e romantico di ciò che appartiene al soggetto o alla coscienza in quanto è condizione dell'oggetto, della realtà. Anche se talora, come s'accennava, nel Russo questa accezione letterale può inclinare a prevalere, di massima egli si serve del termine « trascendentale » essenzialmente per distinguere la politicità che lui intende dalla politica fenomenica, empirica. Ma soprattutto egli insiste nel riaffermare che l'arte, quando è arte seria e profonda ha sempre all'origine un forte sentire etico-politico, ed è una vera e propria contraddizione in termini parlare di arte reazionaria, salvo a voler significare l'arte dei retori o dei frammentaristi. Il formalismo,

per vari e astuti che possano essere i modi in cui si manifesta, non riesce mai a dissimulare un fondamentale scetticismo, che è indifferenza, per manco di vigore morale, per « tutto ciò che si riferisce ai doveri, alle vicende e alle lotte dell'uomo nel mondo storico della volontà ».

Sono noti a chi ha dimestichezza con la sua opera, gli autori circa i quali il Russo più batte polemicamente al fine di ribadire come e dove vada individuato il loro *animus* politico reale. Leopardi fu un poeta pessimista, il che però non tolse, come osservava il De Sanctis, che i patrioti del '48 sentissero appunto lui idealmente incuorarli all'azione: non il Leopardi letterariamente tirtaico della *Canzone all'Italia*, ma proprio quello dagli accenti più straziati. Analogo discorso andrà fatto per l'Alfieri, il Foscolo, Manzoni, Carducci, Verga, sul quale ultimo, oltre al saggio fondamentale che il Russo gli dedicò nel '19, è da vedere una giunta del '52, significativa di un sensibilizzarsi anche più puntuale del critico in merito al problema politica-poesia in concomitanza con la più rimarchevole attualità del dibattito intorno ad esso in questo dopoguerra. Tale suo nuovo benché succinto contributo alla critica verghiana equivale a un'implicita autorizzazione a interpretare il metodo da lui elaborato nel senso di una sua possibile utilizzazione in più specifica direzione gramsciana. Di seguito a quanto venivamo dicendo, ricorderemo ancora Pirandello, il quale è stato lo scrittore italiano che con maggiore efficacia ha denunciato la disgregazione delle coscienze conseguente alla crisi della società ottocentesca. Solo con un atto arbitrario noi potremmo abolire le premesse decadentistiche da cui muove l'arte di questo autore per fargli biasimo di non averci saputo suggerire una prospettiva meno ingrata.

Ma ci pare che in occasione dell'uscita del *Gattopardo* del Tomasi di Lampedusa si sia meglio chiarito come la considerazione della « politicità trascendentale » in uno scrittore serva a preservare dalla disinvoltura talvolta grossolana con cui sogliono giudicare certi presunti critici progressisti, ma che in realtà hanno ancora pervicacemente in pratica il sociologismo volgare sempre deprecato dalla tradizione marxista più genuina. Reazionario il Lampedusa? Scrittore « di destra »? Ma non si attaglia piuttosto al suo romanzo quell'ipotesi di uno splendido canto del cigno che abbiamo visto avanzare dal Gramsci? Il suo pessimismo, la desolazione desertica, la « musa medusea » come dice il Russo, che lo ispira, intona l'epicedio di un mondo che quello vede tramontato per storica ineluttabilità, e che se egli risuscita, è per coprirlo di un amaro sarcasmo e non per idoleggiarlo con animo nostalgico. E in tale sarcasticità di giudizio accomuna l'altra classe sociale che a quel decrepito mondo aristocratico si accingeva a dare il cambio, ma che già recava i germi della sua propria non meno fatale dissoluzione. Fin qui il Lampedusa poteva giungere, vogliamo dire fino a questo grado di coscienza storica, né certo, con l'educazione spirituale che fu la sua, il *Gattopardo* sarebbe potuto riuscirgli qualcosa di diverso da quello che è, ed è un estremo fiore della civiltà letteraria del decadentismo.

PIERO DE TOMMASO

## UN UMANISTA

Ci eravamo incontrati, per la prima volta, nel 1945 ma ci conoscemmo bene solo in Sicilia, nella campagna elettorale del 1948, lottando fianco a fianco. Allora mi si rivelò tutto intero l'animo suo, generoso e pugnace. Negli anni precedenti avevo avuto con lui solo degli incontri fuggevoli né, personalmente, m'era stato possibile di conoscerlo prima: tra confino, carcere, lunghi anni di esilio, troppo tempo ero stato distante dalla normale vita italiana. La prima volta lo incontrai insieme a Guido De Ruggiero. Eran due amici che avevano assai poco in comune. De Ruggiero, divulgatore del pensiero crociano, era nobilmente levigato e diplomatico: d'interessi filosofici e politici cosmopoliti era una specie di aristocratico *globe-trotter* del mondo delle idee. Russo, all'opposto, era abbarbi-

cato, con radici saldissime, alla Sicilia, anche se vissuto a lungo lontano dall'Isola e sentiva i problemi della nostra cultura e della nostra vita nazionale con impeto e con calore, con immediatezza concreta e popolaresca. Passionale, polemico, corposo nel pensiero era un umanista nel senso completo della parola — l'unico vero. Perché se le idee e le forme espressive lo interessavano, più lo appassionavano gli uomini, il modo in cui vivono e lottano. I suoi studi, sempre, partivano dall'uomo, dalla società, per giungere all'analisi delle forme dell'espressione artistica e, compiuta quell'analisi, ritornavano all'uomo.

Russo era figlio carnale di quella Sicilia che ha dato alla letteratura e all'arte uomini come Giovanni Verga e Tomasi di Lampedusa. Talvolta pare che in Sicilia le cose si drizzino in piedi da sé e gridino le loro proprie parole. Sempre c'è stato nell'Isola un violento richiamo al reale e da quel richiamo sono scaturiti i prodotti più alti dell'arte, della poesia, del pensiero. Né deve meravigliare che la reazione a quel richiamo abbia assunto spesso i caratteri esasperati della reazione, *tout court*. Si pensi all' idealismo soggettivo di Giovanni Gentile. Tutto in Sicilia è segnato dalla Natura con tratti assai drastici. Nemmeno i codini si sottraggono a questa legge.

Mi si permetta di dire che il temperamento di Russo m'era congeniale e mi piaceva. Molti rilevavano in lui il difetto della intemperanza. Ma a me questa è sempre sembrata una delle sue maggiori attrattive. Nel mondo della cultura ci sono così pochi intemperanti, in Italia, che, scomparso Russo, sorge addirittura il sospetto che non ve ne sia più alcuno. Era un critico acuto, un grande letterato, un profondo erudito: non sarà facile riempire il vuoto lasciato da lui negli studi. Ma, soprattutto, non sarà facile trovare, nella cultura italiana, combattenti della sua intollerante indipendenza, del suo temperamento polemico, del suo carattere pugnace: soldati che nella battaglia ideale non abbandonino mai la trincea, e non misurino troppo col millimetro i colpi diretti a nemici e ad amici. « Belfagor » era lui. La rivista potrà essere affidata, oggi, ad uomini di pari cultura e di pari ingegno, ma non so se si riuscirà a trovare in Italia qualcuno capace di continuare la *sua lotta*, quella battaglia diuturna che egli conduceva con temperamento polemico unico nel nostro Paese.

L'Italia meridionale partorisce, talvolta, figli siffatti. In modo diverso, Salvemini era, anche lui, un aggressivo del pensiero. Certo, in tutt'altra maniera. Senza quella luce burlesca nello sguardo, senza l'ironia letteraria che era l'arma egregia di Luigi Russo. Ecco perché « Belfagor » occupava un posto a parte fra le riviste italiane e di essa c'era bisogno come il pane, come l'acqua, nell'Italia clericale di oggi: i lettori si dissetavano a quella sua intransigente e piccante laicità; a quel suo spirito battagliero, a quella sua bella impudenza. Ci voleva, d'altra parte, la statura di un Luigi Russo per condurre giorno per giorno, incessantemente, quella lotta al livello in cui egli la sapeva condurre, con elevatezza d'ingegno, con profondità di pensiero, con arguzia di stile, con generosità — perché Russo fu uomo generosissimo sempre — senza mai eccedere, e, al tempo stesso, senza perdere mai di mordente. Il posto di combattimento che Russo s'era scelto nella cultura italiana perciò era unico. Adesso che egli non è più, ce ne accorgiamo.

In quest'anno centenario si parla molto — non sempre a proposito — di tradizioni risorgimentali. Quanta retorica a buon mercato! Ma, nella cultura, i continuatori di quelle tradizioni dove sono? A ogni giorno che passa la schiera si assottiglia perché a continuare quell'opera non bastano i discorsi truffaldini e demagogici, occorrono opere e, nella cultura, opere di pensiero. Si dice — con giusto fondamento — che continuatori di quelle tradizioni nella cultura italiana furono Croce, Omodeo, De Ruggiero, Russo. L'elenco non è completo. Perché lasciare da parte Salvemini e Gramsci? Anche volendo ammettere benevolmente che gli elenchi sono sempre, per definizione matematica, incompleti ed ingiusti, perlomeno va fatta fra gli stessi nomi di solito citati una distinzione. Croce, Omodeo, De Ruggiero continuarono lo spirito laico liberale-moderato del Risorgimento. Russo invece, continuò la tradizione democratico-popolaresca, più che laica, laicissima e assai diversamente incisiva e battagliera. Il suo apporto alla vita e alla cultura italiana era,

anche da questo punto di vista, prezioso perché contribuiva a conservare un patrimonio dei più importanti della Storia nostra, che non può, che non deve andare perduto.

In un mondo di conformisti, di baciapile di destra e di sinistra, di falsi socialisti, di trasformisti, di esangui terzaforzisti Luigi Russo — me lo scriveva proprio pochi giorni prima di morire — si sentiva solo. Non era vero, perché molti gli erano accanto. In quella lotta, comunque, anche da solo, egli valeva una legione. Ecco perché non si riesce, oggi, a sfuggire all'impressione che, morto lui, una posizione strategica di capitale importanza, nel fronte laico degli uomini liberi, sia rimasta indebolita.

GIUSEPPE BERTI

## DOPO LA GUERRA

Il ricordo di Luigi Russo in chi non professò le discipline nelle quali egli fu sommo, né ebbe la fortuna di essergli almeno collega, sia pure in diversa Facoltà, nel medesimo ateneo.

Ci conoscemmo tardi, dopo la guerra.

Prima, conoscevo solo il finissimo critico letterario, cui ero grato in particolare per quei tre volumi, *La critica letteraria contemporanea*, che avevano sorretto e posto qualche luce nei tristi ozi forzati del 1943-44. Atto di coraggio, anche, quei tre volumi, così staccati dalla fosca realtà degli anni in cui venivano composti, così impassibili, così sordi agl'idoli ed ai vituperamenti imposti dal regime. Mi avevano in particolare commosso le pagine sull'a me carissimo Attilio Momigliano, che avevo riscontrate esattissime, tutto conoscendo della formazione e dell'interiorità dell'uomo, e quelle su Renato Serra, che riproponevano le tematiche che avevano appassionato ed angosciato i miei anni di liceo e di Università.

Di Russo apprezzavo altresì sottili note manzoniane, ed avevo ammirato che, portandosi in un campo più prossimo a quello dei miei studi, si fosse fatto con Omodeo editore dei *Discorsi parlamentari* di Cavour. (Dopo che lo conobbi non potei più non seguire tutta la sua opera quotidiana, le sue note così vive, così aderenti al vero, questa bella rivista che è « Belfagor »).

Ma allora ignoravo l'uomo, che incontrai soltanto quando la guerra, almeno nell'Italia centrale, era terminata.

E se lo rievoco, lo rivedo su tre sfondi: quello della Scuola Normale di Pisa, ch'egli dirigeva, gli altri due, del Consiglio Superiore della pubblica istruzione, negli anni, immediatamente successivi alla guerra, in cui vi appartenni, e dell'Accademia dei Lincei.

Alla Scuola Normale m'invitò per una lezione, allorché ancora incombevano sulla città i ricordi troppo visibili della guerra, edifici demoliti dalle bombe, l'Arno attraversato su ponti provvisori, per le strade gente mal vestita, nei negozi viveri scarsi, e tuttavia quel buon umore, quella cordialità che accompagnavano la fine dell'incubo, le grandi speranze, il roveto ardente, soglio dire, del 1945-46.

Per merito suo, la Scuola Normale aveva ripreso la propria attività con rinnovato fervore. Russo era sollecito di allargare gl'interessamenti degli allievi (a questo era dovuto l'invito rivoltomi), sicuro del compito che nell'Italia di domani spettava a quella *élite* che la Scuola Normale ha sempre formato, e ch'egli vedeva rinnovata, chiamata a dirigere una nuova fase della cultura italiana, meno accademica, più aderente alla vita, più atta a penetrare in profondità nella coscienza del nostro popolo: senza peraltro alcuna concessione alla faciloneria, al pressapochismo. Nessuno invero meno di Russo indulgente alla mezza cultura; nessuno più di lui persuaso che la cultura non debba essere retaggio di ceti, che non possa isterilirsi in sottigliezze di filologi o di grammatici od in schemi, che debba essere la possente spinta che irrora fin le ultime propaggini del tessuto sociale, ma al tempo stesso che nulla abbia a concedere ad approssimazioni, che debba serbare intatti i suoi ideali di perfezione.

In quella sede della Scuola Normale vidi Luigi Russo veramente al suo posto di comando, padrone della nave, povera allora ma già in perfetto equilibrio; avvertii l'armonia che esisteva tra lui ed il ristretto corpo di docenti, tra lui e gli allievi che sentivano il maestro paterno, che oltre il critico illustre amavano l'uomo.

Non si deplorerà mai abbastanza che un ministro togliesse Luigi Russo da quella che era la missione così bene espletata, arrestasse questo buon lavoro di formazione dei maestri di domani che alla Normale egli stava compiendo.

All'Accademia dei Lincei forse nessun altro collega dava immediato quel senso di calore, rendeva così agevole la comunicativa al pari di lui; bastava udir risuonare quella sua forte voce a noi tutti cara e familiare, cogliere lo scoppio del suo riso, perché l'ambiente si riscaldasse, tutti ci scuotessimo, la discussione od il discorso divenissero più vivaci. Sentivamo subito l'uomo generoso e sincero, da cui si poteva dissentire senza che mai il dissenso si colorisse da una parte o dall'altra di astio, l'uomo dalla buona fede indiscussa, dalla larga simpatia umana, che poteva talora portarlo a dare credito a chi non lo meritava, non mai ad ingiustificate diffidenze, mai a quel brutto tipo di astio che è il rancore accademico.

Giunto agli apici della cultura, signore della critica, atto ad apprezzare come nessun altro ogni finezza di un testo, era rimasto il siciliano spontaneo, capace di comunicare con i più umili, che oltre l'accademico, oltre il collega, oltre l'allievo, scorgeva anzitutto l'uomo. Amante della natura: e conforta il pensiero che gli ultimi anni abbia avuto tra gli altri conforti quello della bella terra toscana, patria di adozione, della costa tirrena, dove il Mediterraneo ingentilisce i toni che più violenti e quasi tragici assume in Sicilia; qui Russo poté continuare la sua opera indefessa di studioso; ed ebbe esaudito il voto che ciascuno di noi formula per sé, che la morte colga senza la dolorosa anticipazione della decadenza, dello svanire dell'intelletto, che ci prenda mentre ancora rivediamo l'ultimo scritto.

ARTURO CARLO JEMOLO

## AL PREMIO CATTOLICA

Il mio ricordo personale di Luigi Russo è legato alla sua partecipazione a molti congressi e convegni culturali (non è, per me, dimenticabile, ad esempio, un suo discorso nobilissimo, e suscitatore di calda commozione, pronunziato a Nizza in un incontro, organizzato dalla rivista *Europe*, fra intellettuali francesi ed italiani) ed a molte pubbliche manifestazioni di cultura popolare. Ho vive nella memoria anche affettuose accoglienze nel suo studio di Fiumetto, fra le mobili architetture costituite da alte pile di libri; e le improvvisate riunioni in un albergo di Milano, quando egli preavvertiva del suo arrivo gli amici più devoti. Ma i ricordi miei più affettuosi e più cari son legati alle cinque stagioni del « Premio Cattolica - Calendario del Popolo » per la poesia dialettale, che egli aveva accettato di presiedere con quell'entusiasmo che animava ogni suo contatto con la cultura delle masse.

Leggeva e selezionava scrupolosamente centinaia di poesie; voleva che ognuno di noi leggesse a voce alta le poesie del proprio dialetto; a voce alta egli leggeva quelle siciliane. Ai primi versi che denunziavano il facile e banale rimatore, Quasimodo, arcigno, faceva il gesto di *pollice verso*; egli allontanava, sorridendo, il foglio con lento bonario tratto della mano. Ma appena appariva un verso felice, una genuina espressione poetica, gli lucevano gli occhi mobilissimi: si faceva attento e pareva trepidare che l'estro non « calasse ». L'ho visto molte volte commuoversi. Il critico illustre esprimeva, allora, il suo giudizio positivo come un uomo semplice, partecipando alla sincerità passionale della poesia popolare. Quando leggemmo quella poesia in dialetto sardo — una poesia di pochi versi — del bambino mutilato dallo scoppio di una mina, che, mentre veniva trasportato all'ospedale, domandava alla mamma se la mano gli sarebbe, poi, ricresciuta, vidi spuntare due grosse lacrime negli occhi di Luigi Russo. Gliele rividi ancora, anni

dopo, al racconto in romagnolo delle donne di Alfonsine che, strette mano a mano a catena, avevano sfidato gli ultimatum delle mitragliatrici tedesche per liberare i loro uomini presi in ostaggio; e questi erano tornati a loro con la stessa rispettosa tenerezza del primo incontro.

Questo lettore di poesie popolari, che si adeguava alla ricettività della massa per esprimere con il sorriso o con la commozione il suo giudizio, era lo studioso di fama internazionale, l'Accademico dei Lincei, il Maestro, il « gran Priore » della Scuola Normale di Pisa, il critico che aveva penetrato, attraverso la più profonda conoscenza della storia civile e del costume, il patrimonio letterario italiano, e che poteva con un suo giudizio — talvolta con una frase od una parola — convalidare o distruggere una fama contemporanea.

Lieti ricorrono sempre nella mia memoria, e ricchi di insegnamenti, quei giorni di Cattolica. Mite e di facile contentatura, cortese con tutti, non l'ho mai sentito brontolare, come tanti di noi facevamo, per qualcuna delle piccole contrarietà che possono capitare in una vita di albergo o di ristoranti. Fra una seduta e l'altra della giuria, facevamo tutti corona intorno a lui, che ci teneva avvinti con la sua conversazione brillante, caustica, straricca di *calembours* significativi e di aneddoti che squarciavano, talvolta interi periodi di storia letteraria e politica del nostro paese ed illuminavano con sprazzi di luce improvvisa uomini ed avvenimenti.

La sua conversazione con gli amici — quelli che egli sapeva amici veri — continuava nella corrispondenza con gli stessi; lettere in cui — mentre dava notizie di sé e della sua Sara adorata per la cui salute sempre trepidava — esprimeva giudizi sui fatti politici e letterari del giorno, faceva sfoghi contro il malcostume imperante, attaccava profittatori e filistei.

Alla memoria di Luigi Russo è legata anche la mia gratitudine per l'affetto che sempre egli dimostrò alla rivista di cultura popolare che assorbe, da tanti anni, tutte le mie energie e per la comprensione della mia passione — tanto simile, e me lo diceva spesso, a quella che, sia pure su diverso piano e con diverse finalità, egli aveva per « Belfagor ».

Ho voluto solo, con queste poche righe, dire del grandissimo amico che egli fu per me.

GIULIO TREVISANI

## UN GRANDE AMICO

Sebbene la scomparsa di Luigi Russo mi abbia dato e mi dia ancora una profonda tristezza, faccio forza a me stesso e parlerò di lui e della nostra amicizia con serenità, perché è mia convinzione assoluta che i « maggiori » non finiscono con la morte, no, no! Essi sopravvivono oltre che con le loro opere con il costante ricordo di tutti coloro che li capirono e li amarono.

Io conobbi Luigi nel 1955, conoscevo molti suoi studi critici, molte sue opere, mi erano note tante sue caratteristiche, perché di lui mi parlava spesso mio nipote Franco Fido che fu suo allievo, ma la nostra conoscenza diretta fu tanto occasionale quanto originale.

A Pescara in occasione di un Premio letterario fui invitato a rappresentare, con la mia Compagnia, il *Parlamento* di Ruzzante, la cosa mi lusingava perché, oltre al pubblico normale sapevo che avrei recitato davanti alla Giuria del Premio e che tale giuria doveva essere formata dalle maggiori personalità del mondo letterario e della grande critica, non conoscevo però i nomi dei giudici.

Terminata la recita stavo per ritornare nel mio camerino, quando dal fondo buio del palcoscenico vidi venire quasi di corsa verso di me un signore alto, robusto, con le braccia spalancate che arrivato ad un metro di distanza mi disse in tono minaccioso: Se non mi dai del tu ti sparo addosso!

Volentieri, caro, gli risposi, ma dimmi almeno chi sei?

— Sono Luigi Russo!

Ci abbracciammo.

E così cominciò una amicizia che se non fu, purtroppo, lunga, fu vera e sentita.

Ci si incontrava un paio di volte all'anno ed ogni incontro era per me un conforto e un ristoro.

Nei nostri colloqui rifuggiva da ogni forma retorica e molto spesso rispondeva alle domande con altre domande.

La sua irruenza era impastata di sapere, di gusto e di bontà.

Quanto parlammo con lui di Goldoni!

Quanta forza mi infondeva nei momenti di maggior sconforto!

— Possibile che gli italiani non si vogliano convincere della grandezza di Goldoni?

— E ti pare che sia colpa sua? o tua?

— Però è desolante, sai, recitare sempre davanti a teatri semivuoti!

— E tu credi che sia conosciuta l'opera nostra? Quanti italiani ci leggono? Quanti. anche di decente coltura si interessano dei miei studi su Manzoni, su Machiavelli, su Verga? e sugli altri? Finché studiano, per forza, ma dopo? E dimenticano in fretta anche! No caro, no! Noi dobbiamo lavorare soltanto per loro e per noi.... e basta!

Poi con quella sua elasticità nel mutare argomento:

— Sai che mi faccio un'altra casa? proprio qui, guarda!

— Ma siete in due soli!

— E quando vengono i figlioli? E i nipoti! Sono nonno sai?

— Ah!

— Non basta più, credimi! e poi non basta ai libri soprattutto! Dove devo metterli? Ne ho dappertutto! anche in bagno, in cantina dovunque vai tu li trovi! No, no « la Padrona » non basta più!

— Perché l'hai chiamata così la tua casa?

— Perché è la casa di mia moglie.... è lei la padrona!

— Ah è lei?

— Si, ma comando io però!... è tanto cara sai! e tanto buona! che cosa guardi?

— Sei tu quello?

— A trent'anni .... bell'uomo vero?

L'ultima volta ci vedemmo a Massa al Teatro Guglielmi e lo trovai giovanile, cordiale e sereno!

— Sembri ringiovanito! molto più in gamba dello scorso anno! e tua moglie?

— E in teatro! Figurati se mancava a una tua recita! ma non ha potuto venire in palcoscenico perché le gambe la reggono poco! Ci teneva tanto a vederti....

— Ma vado io in palco.

— Vestito così da Pantalone?

— E che m'importa.... e infilai il corridoio ed entrai nel palco vestito e truccato.... alle mie spalle Luigi aveva gli occhi lucidi.

— Vieni a pranzo da noi domani?

— Purtroppo devo partire! Ma vi prometto che durante le vacanze estive.... e accarezzavo proprio l'idea di fare una visita a Marina di Pietrasanta ma la sera del 14 agosto il Telegiornale mi agghiacciò:

« Stamane nella sua casa di Marina di Pietrasanta si è spento Luigi Russo! ».

Ho pianto!

Cesco Baseggio

## LUIGI RUSSO IN FRANCIA

*Avant de parler de l'étude* (var.: *de l'édition commentée*) *de Luigi Russo, il y a lieu de mentionner les volumes ou articles suivants...*: rare le esposizioni bibliografiche di letteratura italiana, almeno quelle fatte dalla cattedra, a cui non si addica questo esordio. Tanto è vero che molti italianisti francesi della generazione oggi compresa fra i quaranta

e i cinquant'anni ci scherzavano riverentemente sopra quando erano studenti come su di un immancabile *topos*. Credo che così facciano anche i loro allievi. Quando lo dissi a Luigi Russo, in questa Parigi dove voleva trattenersi a lungo dopo aver finito d'insegnare a Pisa, ci fece su una risata bonaria e si diede a scherzare a sua volta sul titolo del suo recente *Tramonto del letterato*. A generare un'immediata relazione d'affetto fra il siciliano dalla statura normannica e i francesi che gli stavano attorno bastava quasi il suo gusto per la *blague* cordiale, il frizzo arguto e spregiudicato, nonché per l'auto-ironia.

Se non tutti i nostri studiosi di lingua e letteratura italiana ebbero la fortuna di conoscerlo personalmente, a ben pochi dev'essere sfuggita la sua vera fisionomia intellettuale dacché, per due riguardi almeno, essa li trovava predisposti dalla stessa tradizione culturale francese a capirla e a stimarla: da una parte per l'ampio prospetto, quasi enciclopedico, delle sue indagini critiche, dall'altra per il loro metodo, fondato com'è non sulla esemplificazione pratica e spicciola di una teoria prestabilita, ma su quella *explication de texte* che costituisce la base incrollabile — e come tale anch'essa *blaguée* — della nostra pedagogia letteraria. Difatti nelle numerose edizioni di classici italiani curate da Luigi Russo l'*explication de texte* si ritrova col suo carattere più genuino ed autentico, senza quel tanto di tecnicismo o di formalismo che tende sempre ad irrigidire un metodo diventato oggetto di gare nei concorsi. Di questo credo che tutti o quasi tutti si siano accorti nel nostro paese, perfino quelli che meno si avvicinano all'etica civile e al temperamento focoso di Russo, a quella sua *sainte impatience*, per dirla con Paul Valéry, verso il conoscibile e l'attuabile.

Ma non solo per questo la posizione intellettuale di Luigi Russo apparve a parecchi di noi come largamente consona alla nostra formazione e alle nostre tendenze. Ci sembrò tale anche per la sua impostazione storicistica ed etico-civile, venuta a temperare le illazioni abusive di alcuni epigoni del Croce. Se questa impostazione sta diventando oggi sempre più frequente in Italia, in gran parte per merito di Russo, fu per quasi un ventennio — quello solito — una discreta rarità. Ora, appunto per la sua distratta renitenza, o insensibilità che si voglia, alle tesi crociane, la critica francese è sempre rimasta storicistica a modo suo, sicché ognuno di noi fece presto a rintracciare nei libri e nei saggi di Luigi Russo una consueta via di penetrazione verso la realtà del fenomeno letterario. In un paese dove tutti gli scolari ebbero, prima o poi, a commentare in esercitazione sentenze del tipo *le style c'est l'homme* o a discutere su *l'esprit du Grand Siècle*, non poteva turbare il richiamo alla specificità individuale o storica di un Alfieri o di un Pascoli, inquadrata in una determinata situazione civile o morale. Ma se non turbati rimanemmo addirittura meravigliati nell'osservare come Luigi Russo, passando dall'esame puntuale al commento addensato sull'essenziale e da questo alle prospettive più ariose prima di risolvere in ampia sintesi il complesso delle sue meditazioni, ci portasse l'esempio più ricco e più elaborato di quanto si possa ottenere restando fedeli ad un metodo razionale in cui l'analisi non è mai fine a se stessa né la sintesi intesa come una costruzione soggettiva ideata sulla falsariga di qualche sistema imperante. Altamente convalidato dall'importanza dei suoi risultati, un tale metodo resta fecondo e esemplare per lo spirito di libera disciplina che lo pervade: significa libertà in quanto non proibisce nessun atteggiamento di pensiero fuorché il dilettantismo scettico o capriccioso, rinunciatario nella sua sostanza; significa disciplina in quanto, per il suo stesso rigore, non consente a chiunque lo accetti inizialmente di evaderne coll'astuzia o colla finta noncuranza quando gli tornasse comodo.

Se il contatto dei francesi con Russo era per così dire necessario quanto immediato a cagione del suo metodo critico, fu assai più intimo e caloroso per tutti quelli che credevano e credono più che mai alla « politicità trascendentale che c'è sempre nell'opera di tutti gli scrittori seri e profondi » (*Il tramonto del letterato*, 1960, Avvertenza, p. VII). Per chiunque pensà che accanto alla soddisfazione di capire sta il dovere di fondare la propria azione su quanto si crede di aver capito, Luigi Russo rimane un insuperabile maestro. Se rifuggì per istinto di *clerc* laico da ogni dottrina sistematica in fatto di « spiegazione della

storia », chi sentì più e meglio di lui la responsabilità propria del nuovo letterato, di quello che si spera di veder sorgere dopo il tramonto del vecchio, la responsabilità cioè di esprimere nel proprio secolo l'etica o la politica desunte dalle sue conclusioni di studioso? *Science sans conscience n'est que ruine de l'âme,* scriveva il Rabelais: e così Luigi Russo volle, non a dispetto della cosiddetta « serenità » dello studio bensì per rispetto verso la dignità civile del sapere, manifestare pubblicamente la posizione storica alla quale lo portavano le esigenze della sua riflessione critica e del suo senso della giustizia intesa come legge di verità. Egli rivelò tutta la serietà che metteva nella polemica, di cui fu elogiatore, aderendo polemicamente, non in modo riservato e per così dire astratto, agli ideali e alle battaglie della sinistra italiana. Non fu da parte sua un *engagement* cerebrale nel significato più trito della parola, ma una logica conseguenza dedotta dal valore ch'egli conferiva alla missione del letterato. Oltre che dalla coerenza tra pensiero e azione vi fu condotto anche dagli impulsi della sua intima natura, dalla sua simpatia verso i « vinti » e i perseguitati, per cui mi si affaccia nell'affettuoso ricordo come un robusto e solare Voltaire siciliano.

M'invadono ad un tratto la memoria i giorni in cui lo vidi finalmente dopo averlo tanto letto. Inverno del 1959-1960. Fra le aule dell'antica e vecchia Sorbona, quasi tutte troppo esigue, quella dell'*Institut d'Etudes Italiennes* non è certo la più capace. Ma insufficiente come quando ci venne a parlare Luigi Russo non lo fu forse mai: gremita l'aula con gente in piedi, pieno il corridoio, e fin dal cortile qualcuno doveva cercare di carpire a volo qualche frase. Non era un pubblico convenuto per mero ossequio (moltissimi gli studenti per cui, a Parigi almeno, l'ossequio conta poco), tanto meno per snobismo. Voleva sentire cosa Russo avrebbe detto di nuovo, di forte, magari di sferzante, vedere come la tradizione accademica se la sarebbe cavata dopo un'oretta di colloquio con lui.

Una di quelle sere, si andò a cenare in un ristorante di Saint-Germain des Prés che, essendosi piacevolmente intitolato « Alla Quinta Repubblica » quando era viva la quarta, era stato nel frattempo raggiunto dalla storia. Egli vi fu, al solito, instancabile e inesauribile. Noi stavamo ad ascoltare le sue esclamazioni allegramente critiche, le giovanili escandescenze di quella sua ira giocosa che prendeva di mira anche le cose ch'egli aveva care, tra l'altro quella Parigi paurosa ed affascinante di cui aveva contemplato poco prima con sarcastico sgomento le interminabili fiumane di ferro appena interrotte, e per poco tempo, dai semafori annebbiati. Fu un continuo succedersi di argute storielle, di formule icastiche, di luminose aperture che arrivavano quando meno ci si aspettava. Verso l'una di notte, fu suggerito un rinfresco in qualche caffè per prolungare il nostro piacere. Luigi Russo lo volle prendere all'aperto, senza darsi pensiero del freddo, guardato con timoroso stupore dai camerieri sonnolenti. Era veramente più giovane di noi tutti.

Per questo e per altro non mi so dar ragione della sua scomparsa nel momento stesso in cui scrivo questo *in memoriam.* Non mi riesce parlarne come di uno che non sia più tra noi. Se mi addolora l'evidenza materiale, è pure a un vivo di quella vita che più non corre verso la morte personale ma si protrae nel corso delle generazioni, affidata com'è alla gratitudine e all'ammirazione dei posteri, che si rivolge il mio più fervido ed affettuoso saluto.

PAUL RENUCCI

## LETTERA A LUIGI RUSSO

Caro Russo,

ti ho accompagnato ieri dalla tua nuova casa, « nido costruito in vano », alla casa dei morti, sul poggio boscoso di ulivi. E oggi, tornato fra questi altri ulivi del mio poggio fiorentino, mi è venuto voglia di scriverti, come si faceva ogni due o tre giorni, ogni settimana al più lungo.

Ti scrivo perché per me non sei morto: ci penso, ci penso, e la cosa mi sembra assurda a pensarla. L'idea della morte si adatta bene a un crepuscolare, a un decadente come me, sempre incerto fra l'essere e il non essere, sempre in lotta fra un prepotente bisogno di lavorare, di scrivere, e una impotente certezza della inutilità di questo mio scrivere: non a te che avevo da poco lasciato così pieno di vita, di passioni, di una straordinaria potenza di lavoro, di smisurati disegni, « avendo stabilito di morire a novantatre anni, non uno di meno », come mi ripetevi scherzosamente parlando di quei disegni, tanto vasti che i venticinque anni futuri, lungo i quali li distendevi, parevano pochi a contenerli.

Tu non sei morto per me, e non saprei parlare di te come di un morto: se volessi scriverne per la mia « Bibliofilia » o per il tuo « Belfagor », non ne sarei certamente capace. Una necrologia di Luigi Russo è per me inconcepibile: se mai, tutta una serie di monografie che trattassero volta a volta della tua opera di maestro, di critico, di storico della letteratura, di combattente della penna, dell'uomo più rappresentativo della nostra cultura che l'Italia abbia avuto dopo il tuo Croce.

Sì, una serie di monografie, o meglio una biografia; nella quale però, come ho sempre fatto per i miei personaggi storici, anche nelle opere avrei cercato soprattutto l'uomo. Né, parlando di te, la materia mi sarebbe mancata; e neppure, a dispetto delle apparenze, sarebbe mancata quella congeneità fra biografo e biografato onde uscirono certe pagine mie che più ti piacquero, come alcune del *Machiavelli*. Più ancora ti piacevano forse, non senza un mio lieto stupore, le pallide *nugae* che intitolai *Memorie di uno studioso*; e ora troppo mi duole di non averti mandato, per farti contento, quelle altre pagine che in qualche modo le completavano. Ma te le indirizzerò un giorno, e così la nostra amicizia continuerà ad essere qualcosa di vivente, di palpabile, fatta anche, come è stata sempre, di carta e d'inchiostro.

Questa nostra amicizia! Essa sarà a molti sembrata una singolare *dissimilium societas*: ma se tante idee, se tanti aspetti particolari delle nostre fortune e delle nostre stesse nature ci dividevano, i legami e le affinità non ci facevano certamente difetto. Le ricercammo noi stessi in uno dei nostri convegni conviviali, con un parallelo faceto fra la mia « civiltà » e la tua « barbarie ». Poco fa, scrivendo le prime parole di questa lettera, m'è venuto fatto di pensare come si sarebbe potuto allargare il confronto a codesti tuoi ramoruti ulivi della Versilia e questi miei decadenti ulivi fiorentini, che rispettivamente un poco ci somigliavano.

Eravamo « in gran forma » quel giorno a Marina di Massa, dalla Toti « del mare »: cosa in me tanto insolita quanto in te abituale. Le affinità che trovammo e che ci riconoscemmo nella nostra semiseria ricerca furono, fra le altre, una natura appassionata, emotiva, impulsiva, buona fede e buona volontà, amore del vero, coraggio di difenderlo ad ogni costo. Né importava che il tuo vero ed il mio coincidessero; se c'erano appunto, come sempre c'erano, quella buona fede e quella buona volontà.

Anche tu puoi esserti ingannato, anche tu puoi avere errato, come tutti gli altri; sarei per dire più degli altri, perché più hai amato, operato, sofferto. Ma quanta ansia di verità e di giustizia, quanta generosità nei tuoi errori! *E se il mondo sapesse il cor ch'egli ebbe*, se lo sapessero e lo potessero intendere tanti uomini invertebrati! Tu eri, a scorno e vergogna di chi credeva o fingeva di credere il contrario, la dimostrazione vivente che si può essere appassionati, passionati magari, senza essere faziosi. Ricordo che mai ti ho visto così addolorato e accorato come quando ti dissi un giorno che anch'io, prima di conoscerti veramente, ti avevo giudicato un fazioso.

La prima radice della nostra amicizia fu la bella recensione che scrivesti, appunto, della mia biografia del Machiavelli. Ma non furono le lodi sole a incantarmi; furono soprattutto certe pacate parole a cui esse si accompagnavano, una compagnia che allora mi parve così straordinaria in una pagina tua: « Egli ce l'ha in particolare.... col De Sanctis, col Croce, col Russo.... ». E chi fosse Russo io cominciai allora a capirlo, su quella pagina; anche se allora, scorbutico come sono, non ti scrissi neppure per ringraziarti. Ti scrissi però per il mio *Guicciardini*, e subito cominciò l'amicizia.

Ma, capito Russo, restava a me da capire cosa tu vedessi in me di buono per onorarmi, fra tanti a te più apparentemente conformi e di me probabilmente più meritevoli; parendomi impossibile che quelle e altre pagine mie valessero tante e tali dimostrazioni di straordinaria stima quante e quali me ne venivi prodigando, dal polemico lauro pisano alla proposta di farmi chiamare a succederti nella tua cattedra (ma quanto festosamente reiterasti alla mia faceta ripulsa la *contaminatio* dantesca e carducciana: *Marchese gentil, quanto mi piacque / quando te vidi non esser de' rei!*). Ultimamente, perfino nel tuo *Compendio* scolastico volesti indicarmi ai giovani come storico e come scrittore. Perché tanta stima, e perché tanto affetto? A parte ciò che poteva esservi di polemico contro certi cattedratici, contro certe massonerie accademiche e d'ogni altra sorta, la spiegazione mi parve finalmente chiara: oltre a quelle affinità, erano in noi una umanità e un umanesimo con sì gran braccia da comprendere ed annullare le differenze che ci dividevano; anzi, a pensarci meglio ora, queste, così civilmente intese e rispettate, forse ancor più di quelle ci univano.

Tu, dicevo, per me non sei morto. Ma a questo punto mi accorgo che per la prima volta, scrivendoti di noi, non ho usato i verbi al presente. Tu non sei morto per me, né per nessuno di quelli che ti capirono, anche soltanto con l'intuizione o con l'istinto dei semplici e degli umili. Ma a questo punto mi sono pure accorto di essere daccapo solo. Tu, così vivo per me, non puoi più essere per me un sostegno, un incoraggiamento v i - v e n t e . Sei e continuerai ad essere un esempio per i tuoi discepoli più degni e più validi, di ogni età, anche per quelli divenuti a loro volta maestri: non per me, ormai. Soltanto un Dio può dire al paralitico: « Sorgi e cammina ».

Del resto, caro il mio Russo, mi pare molto meglio mettere a suggello della mia vita di uomo e di studioso, anziché un libro di più, questa nostra amicizia che proprio le nostre dissomiglianze, più ancora delle affinità, rendono veramente singolare ed esemplare.

*La Baronta, 17 agosto 1961.*

ROBERTO RIDOLFI

---

Non sappiamo ancora rassegnarci al fatto che Luigi Russo non sia più con noi, stentiamo ancora a credere che dovremo per sempre privarci della sua amicizia, della sicurezza che ci procurava il suo ingegno, degli stimoli vitali che ci venivano dal suo carattere tempestoso ma leale, difficile ma illuminante in ogni caso.

Si riaccendono ora i ricordi — a debole conforto — e tornano numerosi alla memoria i momenti della nostra amicizia con lui, amicizia profonda e antica che raggiunse la familiarità con la pubblicazione di « Belfagor », di cui accettammo il programma condividendone la responsabilità, i rischi e i sacrifici, i successi e l'onore, poiché sentimmo la giustezza delle sue posizioni. Agli abbonati, ai lettori, a cui va il merito di aver consentito la vita della Rivista, diciamo la nostra gratitudine, il nostro commosso commiato dichiarando il rammarico per non poterne continuare la pubblicazione giacché la riteniamo inseparabile dal suo fondatore. La voce di Luigi Russo si è spenta ma i suoi ideali, i suoi insegnamenti non potranno essere dimenticati perché troveranno risonanze e sollecitazioni negli spiriti più sensibili e pensosi. Egli ci ha offerto la misura di un uomo autentico, nell'animo del quale la cultura trova la sua vera ragione di essere.

LA CASA EDITRICE G. D'ANNA

*Redattori*: MARIO PETRINI (*responsabile*) e CARLO FERDINANDO RUSSO
*Amministratore responsabile*: GUIDO D'ANNA

Autorizzazione del Tribunale di Firenze N.° 89 in data 25 Marzo 1949

364-61 — TIPOGRAFIE « ENRICO ARIANI » E « L'ARTE DELLA STAMPA » - FIRENZE

# BELFAGOR

*RASSEGNA DI VARIA UMANITÀ*

diretta da

LUIGI RUSSO

CASA EDITRICE G. D'ANNA MESSINA-FIRENZE

ANNO XVI N. 1 31 GENNAIO 1961

UNIVERSITY OF
17 APR 1961

# BELFAGOR

*RASSEGNA DI VARIA UMANITÀ*

diretta da LUIGI RUSSO

Segretario di redazione CARLO F. RUSSO — Vicesegretario MARIO PETRINI


## SOMMARIO DEL FASCICOLO 1


ANNO XVI — 31 GENNAIO 1961


### SAGGI E STUDI


CARLO F. RUSSO: *Per una storia delle « Rane » di Aristofane* . . . . Pag. 1
LUIGI RUSSO: *Matteo Bandello novellatore « cortegiano »* . . . . . 24
ROBERTO RIDOLFI: *Montanelli e Ridolfi* . . . . . 39
MARK MUSA: *I « Sei personaggi »* . . . . . 44


### RITRATTI CRITICI DI CONTEMPORANEI


IVOS MARGONI: *Saint-John Perse* . . . . . 64


### MISCELLANEA, VARIETÀ E LETTERATURA ODIERNA


LUIGI RUSSO: *Il moralismo di donna Prassede* . . . . . 85
ID.: *I luoghi del « Gattopardo »* . . . . . 90
ELENA CESA BOCCI: *La commedia popolareggiante veneta del Cinquecento: G. A. Giancarli* . . . . . 90
NEMI D'AGOSTINO: *« Ulisse » o la ricerca della condizione umana* . . . . . 96


### NOTERELLE E SCHERMAGLIE


LUIGI RUSSO: *La laurea « ad honorem » al marchese Roberto Ridolfi* . . . . 102
GIORGIO PICCITTO: *Clemente Merlo. Ricordi di uno scolaro* . . . . . 104
OLIVIA ZARA ALGARDI: *Arte e censura* . . . . . 107
GAETANO TROMBATORE: *Il giudizio del De Sanctis sul Guicciardini* . . . . 111


### RECENSIONI


LUCIO PICCOLO: *Gioco a nascondere, Canti barocchi* (Sergio Antonielli) . . . 114
NATALINO SAPEGNO: *Saggi di storia letteraria* (Giacinto Margiotta) . . . . . 116
CARLO SALINARI: *Miti e coscienza del decadentismo italiano*; ID.: *La questione del realismo* (Piero De Tommaso) . . . . . 121
VITTORIO LANTERNARI: *Movimenti religiosi di libertà e di salvezza dei popoli oppressi* (Gabriele Pepe) . . . . . 127

**LIBRI RICEVUTI** . . . . . 130


---


*Direzione e redazione*: Marina di Pietrasanta (Lucca), Viale Roma 67, tel. 73.060.
*Amministrazione*: Firenze, Casa Editrice G. D'Anna, Via Iacopo Nardi 6, tel. 53.707.


**La Direzione di BELFAGOR prega gli Autori e gli Editori, non avendo più la rivista la sua sede in Firenze, di inviare manoscritti e libri a Marina di Pietrasanta (Lucca), viale Roma 67 (tel. 73-060). La Direzione avverte inoltre che le richieste di carattere amministrativo (abbonamenti, richieste di saggi, ecc.), affinchè abbiano normale corso, devono essere inviate all'Amministrazione, presso la Casa Editrice D'Anna, in Firenze.**


COPIE E ANNATE ARRETRATE: *Una Copia* L. 500 (estero L. 800). *Annata incompleta 1946* (priva dei due primi fascicoli, perchè esauriti): L. 1600 (estero L. 3200). *Annata 1947*: L. 2000 (estero L. 3400). *Annata 1948*: L. 2000 (estero L. 3400). *Annata 1949*: L. 2200 (estero L. 4000). *Annata 1950*: L. 2200 (estero L. 4000). *Annata 1951*: L. 2200 (estero L. 4000). *Annata 1952*: L. 2200 (estero L. 4000). *Annata 1953*: L. 2500 (estero L. 4400). *Annata 1954*: L. 2500 (estero L. 4400). *Annata 1955*: L. 2500 (estero L. 4400). Il primo Quaderno di *Belfagor*: L. 900 (estero L. 1500).